Cognition and the Book

Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period

Edited by
Karl A.E. Enenkel
Wolfgang Neuber

Intersections
Yearbook for Early Modern Studies
4- 2004

BRILL

COGNITION AND THE BOOK

INTERSECTIONS

YEARBOOK FOR EARLY MODERN STUDIES

VOLUME 4 – 2004

Editorial Board

B. Blondé (University of Antwerp)
K.A.E. Enenkel (University of Leiden)
A.J. Gelderblom (Utrecht University)
J.L. de Jong (University of Groningen)
E.E.P. Kolfin (University of Amsterdam)
W. Neuber (Free University of Berlin)
H.F.K. van Nierop (University of Amsterdam)
P.J. Smith (University of Leiden)
M. van Vaeck (Catholic University of Louvain)

Advisory Board

K. van Berkel (University of Groningen) · F. Egmond · A. Grafton (Princeton University)
A. Hamilton (University of Leiden) · G.L. Heesakkers (University of Amsterdam)
H.A. Hendrix (Utrecht University) · F.J. van Ingen (Free University of Amsterdam)
J.I. Israel (Institute for Advanced Studies, Princeton, N.J.) · M. Jacobs (Free University of Brussels)
K.A. Ottenheym (Utrecht University) · K. Porteman (Catholic University of Louvain)
E.J. Sluijter (University of Amsterdam)

General Editor

Karl Enenkel
Chair of Neo-Latin Literature
Faculty of Arts, University of Leiden
P.O. Box 9515, 2300 RA Leiden-NL
e-mail: K.A.E.Enenkel@let.leidenuniv.nl

COGNITION AND THE BOOK

Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period

EDITED BY

KARL A.E. ENENKEL
WOLFGANG NEUBER

BRILL
LEIDEN · BOSTON
2005

This book is printed on acid-free paper.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A C.I.P. record for this book is available from the Library of Congress.

ISSN 1568-1181
ISBN 90 04 12450 0

© Copyright 2005 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands
Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill Academic Publishers, Martinus Nijhoff Publishers and VSP.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Brill provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910 Danvers, MA 01923, USA. Fees are subject to change.

PRINTED IN THE NETHERLANDS

CONTENTS

Acknowledgements ix
Notes on the Editors of this Volume xi
List of Contributors xiii

Einleitung 1
Karl A.E. Enenkel – Wolfgang Neuber

THE PHYSIOGNOMY OF THE BOOK

The Rise of the Typographical Paragraph 9
Frans A. Janssen

GENRESPECIFIC 'ERKENNTNISSTEUERUNG'

Locating Knowledge 35
Ann Moss

Ars Antiquitatis. Erkenntnissteuerung und Wissensverwaltung in Werken zur römischen Kulturgeschichte 51
Karl A.E. Enenkel

Die Kosmographie – Typologie und Medienstrategien 125
Detlef Haberland

Cognition in Emblematic Fable Books: Aegidius Sadeler's *Theatrum Morum* (1608) and its Reception in France (1659–1743) 161
Paul J. Smith

Tacit Skills in the Perspective Treatise of the Late Renaissance 187
Ian F. Verstegen

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN THE EDITIONS OF CERTAIN AUTHORS

Credit, Paratexts, and Editorial Strategies in Erasmus of Rotterdam’s Editions of Jerome 217
Hilmar M. Pabel

Der „rhetorisierte“ Longin. Medienstrategien zur „Klassierung“ eines Autors 257
Dietmar Till

Strategien der Wissensvermittlung und Rezeptionssteuerung in Inkunabeln und Drucken zum *Buch der Natur* Konrads von Megenburg 285
Robert Luff

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN THE ILLUSTRATED BOOK

Bilder als Mittel der Erkenntnissteuerung. Text und Bild in Boccaccios *Decameron* 313
Ursula Kocher

Der geschlachtete Kannibale. Zu einigen niederländischen Ausgaben von Hans Stadens Reisebericht 333
Wolfgang Neuber

Illustration, Dekoration und das allmähliche Verschwinden der Bilder aus dem Roman (1471–1700) 369
Manuel Braun

Typographisches Decorum. Ordnung und *Éclat* in der Typographie der höfischen Figurendichtung und Festbeschreibung 409
Thomas Rahn

„Alles/was hierniden ist/das ist auch droben“.
Zur Funktion graphischer Systemdarstellungen in
Buch-Publikationen aus dem Bereich der *magia naturalis*
(Robert Fludd, Oswald Croll) 433
MAXIMILIAN BERGENGRUEN

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN RELIGIOUS TEXTS

Deutschsprachige Andachtsbücher um 1500.
Drucke zwischen Wissensvermittlung und Meditationshilfe 455
ROMY GÜNTHART

Typographische Erkenntnissteuerung in Handschrift und
Druck: Der illustrierte „Geistliche Rosengarten“ in einer
spätmittelalterlichen Handschrift und in einem Druck 479
JÖRG JUNGMAYR

Techniken der Leserlenkung und -selektion im
volkssprachigen Buch der Gegenreformation Um 1600 509
KAI BREMER

THE CASE OF DESCARTES

Abbilden und Überzeugen bei Descartes 535
CLAUS ZITTEL

The Relationship between Word and Image in Books on
Medicine in the Early Modern Period 603
MATTHIJS VAN OTEGEM

List of Illustrations 623

Index Nominum 635

ACKNOWLEDGEMENTS

The articles included in this volume developed from papers given at the conference *Formale Erkenntnissteuerung im Buchdruck der Frühen Neuzeit/ Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, which took place on September 25th–28th at the Freie Universität Berlin. The editors would like to thank a number of people. In the first place they express their gratitude to the president of the FU Berlin, Prof. Dr. Dieter Lenzen, for his generous financial support. Without his aid this conference could not have been organised. Furthermore they thank Jörg Jungmayr, Thomas Rahn, Gabriele Kassar, Constanze Drumm and Diana Tettling who took care of the practical aspects of the conference, and Karoline Hoefer and Diana Tettling as well, for the typesetting of the manuscripts. Last but not least we would like to express our thanks to all colleagues who with their groundbreaking papers and inspiring discussions contributed to a first understanding of an intriguing topic.

NOTES ON THE EDITOR OF THIS VOLUME

Karl A.E. Enenkel is Professor of Neo-Latin Literature at Leiden University and teaches classical Latin and Neo-Latin in the Department of Classics. He is the author of *Francesco Petrarca: De vita solitaria, Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar* and of *Kulturoptimismus und Kulturpessimismus in der Renaissance* (1995), (co)editor and co-author of *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance* (1998), *Lipsius in Leiden* (1997) and of several studies on the reception of Classical Literature in the Early Modern Times. He has (co)edited recently *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books* (2003) and *The Manipulative Mode. Political Propaganda in Antiquity* (2005). He has published extensively on international Humanism and on the reception of Classical Antiquity and is the general editor of *Intersections. Yearbook for Early Modern Studies*.

Wolfgang Neuber is Professor of Early Modern German Literature at the Free University of Berlin. His research focuses on rhetoric, mnemonics, the history of the book and early modern travel literature. He is the author of *Fremde Welt im europäischen Horizont: zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit* (1991) and co-editor of the critical edition of the works of Daniel Casper von Lohenstein and of the periodicals *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur in der Frühen Neuzeit* and *Rhetorik*. He has co-edited recently *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (2000) and *Beer. 1655–1700. Hofmusiker. Satiriker. Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof* (2000).

LIST OF CONTRIBUTORS

Maximilian Bergengruen, Wissenschaftlicher Assistent at the *Germanistisches Seminar* of the University of Basel, is currently working on the topic of the *Magia naturalis* in the Early Modern Times. He is the author of *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie* (2003) and co-editor of *Sexualität, Recht, Leben um 1800* (2004).

Manuel Braun, Wissenschaftlicher Assistent at the Institute of German Philology of the University of Munich, has published on medieval courtly poetry and epic, 15th and 16th century novels and the Early Modern literature on marriage. He is the author of *Ehe, Liebe, Freundschaft. Semantik der Vergesellschaftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman* (2001) and co-editor of *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen* (2004).

Kai Bremer is researcher at the *Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit* of the University of Osnabrück. He has worked recently on the topic of *Religionsstreitigkeiten* in the Early Modern Times.

Romy Günthart has worked as a Germanist at the universities of Leeds, Basel, Göttingen und Zürich. Currently she prepares (as a fellow of the Swiss Nationalfonds) her Habilitationsschrift on the prereformation book printing in Basel. Her main publication is *Sebastian Münster: 'Spiegel der wyßheit'. Einführung, Edition und Kommentar* (1996).

Detlef Haberland is Privatdozent and teaches German literature at the University of Cologne. His main fields of research are Early Modern literature and poetics, travel literature, German romanticism, the literature of the 20th century, interculturality, regional literature, and the history of book printing. He is the editor of the works of Engelbert Kaempfer.

Frans A. Janssen is professor of Book and Library History at the University of Amsterdam. His main interests are analytical bibliography

and the history of typographical design. His recent publications include *Fleischman on punchcutting* (1994) and *Technique and design in the history of printing* (2004).

Jörg Jungmayr is researcher at the institute of Medieval German Literature at the Free University of Berlin. His work focuses on the Early Modern literature and on women's mysticism. He is the editor of the encyclopedia project *Die Deutsche Literatur*, Series 2: 1450–1620 (1985ff) and has published recently *Die Legenda Maior* [. . .] *des Raimund von Capua. Edition, Übersetzung und Kommentar* (2004) and numerous articles in journals and encyclopedias.

Ursula Kocher, Wissenschaftlicher Assistent at the *Institut für Deutsche und Niederländische Philologie*, has taken her Ph.D. with a dissertation on the reception of Boccaccio's *Decameron* in Germany. Her fields of interest are narratology, literary theory, emblematics, German literature in the 20th century, early modern literature and theory of editing.

Robert Luff is Privatdozent and has taken his Ph.D. with a study on the encyclopedia literature of the middle ages. Recently he has defended his Habilitationsschrift on Walther von der Vogelweide (2003).

Ann Moss was Professor of French at the University of Durham (UK) until retirement in September 2003. She is a specialist in the intellectual history and literature of the Early Modern period in Western Europe, with special reference to texts written in French and Latin. Her main publications are *Ovid in Renaissance France* (1982), *Poetry and Fable: Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France* (1984), *Printed Common-Place Books and the Structuring of Renaissance Thought* (1996) and *Renaissance Truth and the Latin Language Turn* (2003).

Matthijs van Otegem, policy officer at the *Royal Library* in The Hague, has studied Dutch literature and Book and Information studies at the University of Amsterdam. In 2002 he took his Ph.D. with a dissertation on *A Bibliography of the works of Descartes (1637–1704)*. His field of interest is the book production in the seventeenth century, especially in the Netherlands and France.

Hilmar M. Pabel is Associate Professor of History at Simon Fraser University, Burnaby (British Columbia, Canada). The focus of his scholarship is the religious thought of Erasmus of Rotterdam. He is the author of *Conversing with God: Prayer in Erasmus' Pastoral Writings* and co-editor of *Holy Scripture Speaks: The Production and Reception of Erasmus' Paraphrases on the New Testament*. Currently he is working on a book on Erasmus and the editing of St. Jerome's letters in the Renaissance.

Thomas Rahn, Wissenschaftlicher Assistent at the *Institut für Deutsche und Niederländische Philologie* of the Free University of Berlin, has taken his Ph.D. with a dissertation on *Zeremoniell als Textmodell. Funktion und Topik der Gattung 'Festbeschreibung' am Beispiel höfischer Hochzeiten in Deutschland (1568–1794)* (2001). His main field of interest is the court culture in Early Modern Europe. He has edited recently *Krieg und Rhetorik* (2003).

Paul J. Smith is Professor of French literature at the University of Leiden. He is the author of *Voyage et écriture. Etude sur le* Quart Livre *de Rabelais* (1987), co-author of *Francis Ponge: lectures et méthodes* (2004) and the editor of *Editer et traduire Rabelais à travers les âges* (1997).

Dietmar Till, Wissenschaftlicher Assistent at the *Germanistisches Seminar* of the University of Tübingen, works on rhetoric, aesthetics, poetics and philosophy of the early Enlightenment (Leibniz and Wolff) and the Early Modern period. He has published recently *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert* (2004) and *Das doppelte Erhabene. Geschichte einer Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (2005).

Ian Verstegen is Program Coordinator for the Studies Abroad Program in Cortona, Italy, for the Lamar Dodd School of Art at the University of Georgia. His research focuses on Early Modern painting, especially the works of Federico Barocci, the theory of perspective, and contemporary aesthetics. He recently published studies on Federico Barocci, Federico Borromeo, and 'Arnheim and Gombrich in Social-Theoretical Perspective'.

Claus Zittel is research fellow at the Johann Wolfgang Goethe-University of Frankfurt in the DFG-project *Culture of Knowledge and*

Social Change. He has specialized in the history of science and in the history of philosophy. His publications include *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche* (1995) and *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches 'Also sprach Zarathustra'* (2000). He is the editor of *Wissen und soziale Konstruktion* (2002) and co-editor of *Ideals and Cultures of Knowledge in Early Modern Europe* [. . .] (2002).

EINLEITUNG

KARL A.E. ENENKEL – WOLFGANG NEUBER

Die Entwicklung kleiner Rechner für den privaten Gebrauch seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat die Textverarbeitung auf eine neue technische Grundlage gestellt, zugleich aber auch die kognitiven Rahmenbedingungen für die Begegnung mit Texten entscheidend verändert. Die Benutzung von Textverarbeitungsprogrammen hat nämlich mit Deutlichkeit klargemacht, dass Text zunächst immer virtueller Text ist. Die Zeichen der Schrift existieren in den Dateien nur als elektronischer Code, sie erhalten erst auf der Oberfläche des Bildschirms eine lesbare, materielle Gestalt. Vor seiner Verschriftlichung ist Text stets nur virtuell im Speicher des Gehirns vorhanden, erst das Aufschreiben – ob mit der Hand oder der Maschine – macht ihn gegenständlich. Das Überführen von Manuskripten bzw. Typoskripten in den Buchdruck ist ein analoger Vorgang zu den unterschiedlichen Layout-Möglichkeiten, die der Rechner bietet.

Der Einsatz von Textverarbeitungsprogrammen hat zwar keine Innovation nach sich gezogen, was das basale Verhältnis von virtuellem und manifest-materiellem Text betrifft. Er hat aber den Speicher des virtuellen Textes externalisiert und solcherart stabilisiert: Erinnerungsspuren im Gehirn sind im Unterschied zum elektronischen Speicher diskontinuierlich. Zudem hat die Textverarbeitung mit dem Rechner durch die unmittelbare Veränderbarkeit im Layout des materiellen Textes dafür gesorgt, dass der ursprüngliche Status eines Textes als virtueller Text deutlicher ins Bewusstsein gehoben wurde. Zu guter Letzt haben die zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten des materiellen Textes auf dem Rechner den Text zum Spielmaterial individuellen Layouts werden lassen. So wurde die Aufmerksamkeit dafür geschärft, dass der materielle Text niemals unabhängig von seiner physischen Erscheinung wahrgenommen werden kann und dass seine jeweilige physische Erscheinungsform wesentlich die kognitive Leistung, die bei der Lektüre erbracht werden muss, steuert.

Die technische Innovation der rechnergestützten Textverarbeitung vollzieht sich zu einer Zeit, in der auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Buch (ob als Handschrift oder

Druck) auf eine neue Grundlage gestellt wird, so dass man ein kausales Wirkungsverhältnis der technischen Innovation auf die geisteswissenschaftliche Innovation unterstellen darf. Was hier verstärkt in den Blick gerät, ist die Medialität des Buches. Es geht nicht mehr nur um Skripturalität und Typographie als technische und soziale Phänomene, sondern um ihre je erkenntissteuernde Leistung sowie deren Wechselwirkungen. Es geht nicht mehr nur um die Entstehung des Titelblattes als Phänomen eines expandierenden Buchmarktes, sondern um die Frage, was das Titelblatt für kognitive Folgen bei der Lektüre des Textes nach sich zieht. Und es geht nicht mehr nur um die Frage, wann sich das gedruckte Buch ästhetisch von der Handschrift abzukoppeln beginnt, sondern darum festzustellen, was für Konsequenzen für die Wahrnehmung eines Textes daraus folgen.

Bei der Erkenntnissteuerung der Schriftkultur handelt sich um ein Gebiet, auf dem sich für den Zeitraum von ca. 1450–1750 zahlreiche Innovationen und Modifikationen konstatieren lassen. Die frühneuzeitliche Erfindung des Buchdrucks bringt einen Entwicklungsprozess in Gang, an dessen Ende ein Textverständnis steht, das sich von dem der handschriftlichen Textkultur des Mittelalters entscheidend abhebt. Aus den Layout- und Paratextoptionen des gedruckten Buches, die vor allem ab dem letzten Dezennium des 15. Jahrhunderts nach und nach entdeckt werden, ergeben sich neue Möglichkeiten der Wissensverwaltung und Lesersteuerung, die in qualitativer und quantitativer Hinsicht schwerwiegende Konsequenzen haben. Der Tatbestand der nunmehr beliebig multiplizierbaren identischen Textseite bildete den Ansatz zu einer progressiven Texterschließung. Zum Beispiel ermöglicht das Auftreten des Indexes im gedruckten Buch quantitativ die kognitive Erfassung immer größerer Wissensmengen, qualitativ führt es zu einer Erkenntnisaufnahme, die sich von der bloß linearen und blätternden Lektüre abhebt und die in die Richtung einer effizienteren Heuristik geht. Das gleiche gilt für die im 16. Jahrhundert eingeführte Bibelvers-Zählung. Quellenverzeichnisse, *Indices auctorum*, das Aufkommen des Quellenapparates und der Fußnote, die Layout-Differenzierung von Textzitaten sowie Marginalien speisen eine verstärkte Textautorisierung. Es geht hier keinesfalls um rein buchtechnische Tatbestände: Das gesamte Lese- und Schreibeverhalten, die Erkenntnisaufnahme und Wissensverwaltung wird davon affiziert.

Der Erneuerungsschub in der Erkenntnisaufnahme, der von diesen Optionen des gedruckten Buchs ausgeht, lässt sich bis zu einem gewissen Grad mit dem des kleinen Rechners vergleichen. Beide

technische Neuerungen erleichtern (für eine stark erweiterte Anzahl von Benutzern) den Zugriff auf größere Wissensmengen und ermöglichen auf vielfache Weise, diese zu durchsuchen und sowohl neu zu organisieren als auch identisch festzulegen. Das gedruckte Buch ist ein wirkungsmächtiger und leistungsfähiger Apparat, eine Erkenntnismaschine, die das geistige Vermögen dessen, der es in Händen hält, erheblich steigert. Maschinen sind effizient: Das gedruckte Buch ist auch insofern einer Maschine vergleichbar, als es seine Hauptleistung, die Erkenntnisvermittlung, auf präzise festgelegten, formalisierten Rädern überträgt. Der Vorteil ist evident: Formalisierte Information in vorhersagbaren, möglichst identischen visuellen Einheiten wird leichter wahrgenommen und kann leichter verarbeitet werden.

Es geht jetzt darum festzustellen, auf welche Weise im ‚Rechner' des gedruckten Buchs Erkenntnis formalisiert wird. Formalisierung bedeutet in dieser Beziehung keinesfalls die Herstellung eines langweiligen Einheitsbreies, der immer und überall repetitiert werden sollte. Differenzierung ist vielmehr der Überbegriff, mit dem sich der Modus der frühneuzeitlichen Formalisierung fassen lässt. Differenzierung betrifft im Grunde alle Aspekte der formalen Buchgestaltung: das Format, die Schriftsorten, die Titelei, das Layout des Haupttextes, die Substrukturierung in Kapitel, Paragraphen und Absätze, Kopftitel, Illustration, Inhaltsverzeichnis, Indices, Marginalien, Testimonia und Iudicia, Widmung, Einleitung, Quellenapparat, Fußnote, Kommentar, Tafeln etc. Zum Beispiel hat das frühneuzeitliche gedruckte Buch die einförmige Dominanz des Folioformats durch eine gezielte Differenzierung in verschiedene Formate, Quart, Oktav, Duodez, Sedez, abgelöst, wobei bestimmte Formate für bestimmte Buchtypen reserviert werden, somit also schon das Format die Wahrnehmung des Lesers steuert. Dasselbe gilt *mutatis mutandis* für alle genannten Aspekte. Was auf den ersten Blick einsichtig erscheint, bildet in der momentanen Forschungslage ein noch kaum exploriertes Gebiet.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes versuchen mit unterschiedlichen Materialien und unterschiedlichen Mitteln, eine erste umfassende kartographische Aufnahme dieses Gebietes zu skizzieren. Dass angesichts der Größe des Territoriums nach wie vor weiße Flecken auf der Karte bleiben, ja bleiben mussten, versteht sich von selbst. Die Herausgeber verbinden mit dieser Feststellung die Hoffnung, dass zahlreiche Gelehrte in die noch unerschlossenen Gebiete vordringen mögen. Lohnende Entdeckungen sind allemal zu erwarten.

Auswahlbibliografie

Bon U., *Gestaltung und Ikonographie von Titelbildern in Editionen des Verlags Plantin-Moretus zu Antwerpen unter Jan I. Moretus (1585–1610)* (Münster u.a.: 1996) (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 9).

Bornestein G., *Material Modernism: the Politics of the Page* (Cambridge: 2001).

Chartier R., *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit* (Frankfurt a. M. – New York – San Francisco: 1990).

——, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques entre XIVe et XVIIIe siècle* (Aix-en-Provence: 1992).

Edgerton S.Y., „Image and word in sixteenth-century printed technical books", in ders., *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution* (Ithaca: 1991) 148–192.

Forssman F. – Willberg H.P., *Lesetypographie. Ein Handbuch für die tägliche Praxis, nicht nur ein Lehrbuch* (Mainz: 1996).

Frese A., *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570–1700). Funktion, Sujet, Typologie* (Köln: 1989) (Dissertationen zur Kunstgeschichte 31).

Genette G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt a.M.: 1992) (ursprünglich franz. *Seuils* [Paris: 1987]).

Giesecke M., *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt a. M.: 1991).

——, *Sinnenwandel. Sprachwandel. Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft* (Frankfurt a. M.: 1992).

Grafton A., *The footnote—a curious history* (London: 1997).

Jagodzinski C.M., *Privacy and print. Reading and writing in seventeenth century England* (Charlottesville: 1999).

Janssen F.A., "Author and Printer in the History of Typographical Design", *Quaerendo* 21 (1991) 11–37.

Jochum U., „Textgestalt und Buchgestalt. Überlegungen zu einer Literaturgeschichte des gedruckten Buches", *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 103 (1996) 20–34.

Johns A., *The nature of the book: print and knowledge in the making* (Chicago: 1998).

Kapr A. und Schiller W., *Gestalt und Funktion der Typographie* (Leipzig: 1980).

Kendrick L., *Animating the letter: The figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance* (Columbus: 1999).

Laufer R., „L'alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle", in ders. (Hrsg.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985) 53–63.

—— (Hrsg.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985).

MacGregor W.B., „The Authority of Prints: An Early Modern Perspective", in *Art History* 22 (1999) 389–420.

Marotti A.F. – Bristol M.D., *Print, manuscript, and performance: The changing relations of the media in early modern England* (Columbus: 2000).

Martin H.-J. (Hrsg.), *Histoire de la lecture* (Paris: 1995).

——, „Lectures et mises en texte" in ders. (Hrsg.), *Histoire de la lecture* (Paris: 1995) 249–260.

——, *Mis en page et mise en texte du livre francais* [. . .] (Paris: 2000).

Moss A., *Printed Commonplace-books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford: 1996; second edition: 1999).

Neuber W., „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in Wenzel H. – Seipel W. – Wunberg G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.* (Wien: 2000) (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5) 181–211.

——, „Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens 'Wahrhaftiger Historia'", in Schirren Th. – Ueding G. (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium* (Tübingen: 2000) (Rhetorik-Forschungen 13) 177–197.

Nink R., *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 20. Jahrhunderts* (Wiesbaden: 1993) (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 45).

Parkes M.B., *Pause and effect: An introduction to the history of punctuation in the West* (Aldershot: 1992).

Parshall P., „Prints as Objects of Consumption in Early Modern Europe", *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28 (1998) 19–36.

Petrucci A. – Romeo C., *Scriptores in urbibus: alfabetismo e cultura scritta nell' Italia altomedievale* (Bologna: 1992) (engl. Übers. *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of the Written Culture* [New Haven: 1995]).

——, *Public Lettering: Script, Power, and Culture* (Chicago: 1993).

Rahn Th., „Die Illustration als Erörterung. Bildsyntaktisches Argumentieren in den Illustrationen zum Pseudo-Pfisterschen Ackermanndruck", *Daphnis* 21 (1992) 533–566.

Smith M.M., *The Title Page: Its Early Development 1460–1510* (London-New Castle: 2000).

Tribble E.B., *Margins and marginality: the printed page in early modern England* (Charlottesville: 1993).

Trovato P., *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento* (Rom: 1998).

Wehde S., *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* (Tübingen: 1999) (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69).

Zedelmaier H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit", in ders. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit* (Tübingen: 2001) (Frühe Neuzeit 64), 11–30.

THE PHYSIOGNOMY OF THE BOOK

THE RISE OF THE TYPOGRAPHICAL PARAGRAPH

Frans A. Janssen

If we look at the typographical design in printed books from the fifteenth and sixteenth centuries, and if we also consult the secondary literature,[1] we soon perceive an advance from a 'medieval' design to a far clearer 'humanist' layout. One example of a 'medieval' design—H. Eggestein's print of Bonifacius' *Liber sextus decretalium* (Strassburg: ca. 1470–1472)—, displays a layout in which, at least in the eyes of the modern reader, the text is an unstructured mass. The commentary submerges the main text as if it were equally important. A rubricator has introduced some structure into the copy by marking the first letters of the sentences in red and by underlining lemmata. There is no proper title page, no table of contents and no index; running titles cannot help either.

In Italy a different, 'humanist' layout developed, which was imitated in France shortly afterwards. As an example we have the *Epistolae Pauli* edited by Jacques Lefèvre d'Etaples (Paris, H. Estienne: 1512),[2] where a far greater clarity is achieved not only by having the text preceded by a title page, a detailed table of contents and an index and by adding running titles and foliation, but also by separating the commentaries from the main text and printing them at the end of the edition of the Epistles. This last feature indicates the textual involvement of the humanists, who gave preference to a plain text over dated commentaries ('ad fontes'!). Also in the spirit of humanism, this edition provides the Pauline text in two versions: the Vulgate,

[1] For the literature on the history of typographical design see Janssen F.A., "Author and printer in the history of typographical design", *Quaerendo* 21 (1991) 32–33; apart from some shorter articles by D.F. McKenzie and Roger Laufer, the most important publication is Martin H.-J., *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIVe–XVIIe siècles)* (Paris: 2000), the first truly valid book on the history of typographic design.

[2] On the typographical design of this book and related designs before and after 1512 cf. Janssen F.A., "Nominated for the 'Best book designs' of the year 1512", *Quaerendo* 24 (1994) 181–205.

in the larger type body, and the version of the editor, Lefèvre d'Etaples, in a smaller one. The entire work is printed with the typeface typical of humanism—the roman face, the capitals of which (used for setting the headings and for accentuating the name of the Lord) go back to Roman epigraphy. No alternative letter (italic or small capitals) was available in Paris in 1512, so the whole book is set in two bodies of roman face. Typography has become autonomous: the initials are printed (from woodcuts), while paragraph marks printed in the narrow column parallel to figures printed in the margin attempt to give some structure to the text. Nevertheless, an owner of the copy in question found it necessary to follow the tradition and to have a rubricator mark in red both the first characters of the sentences and the paragraph marks.

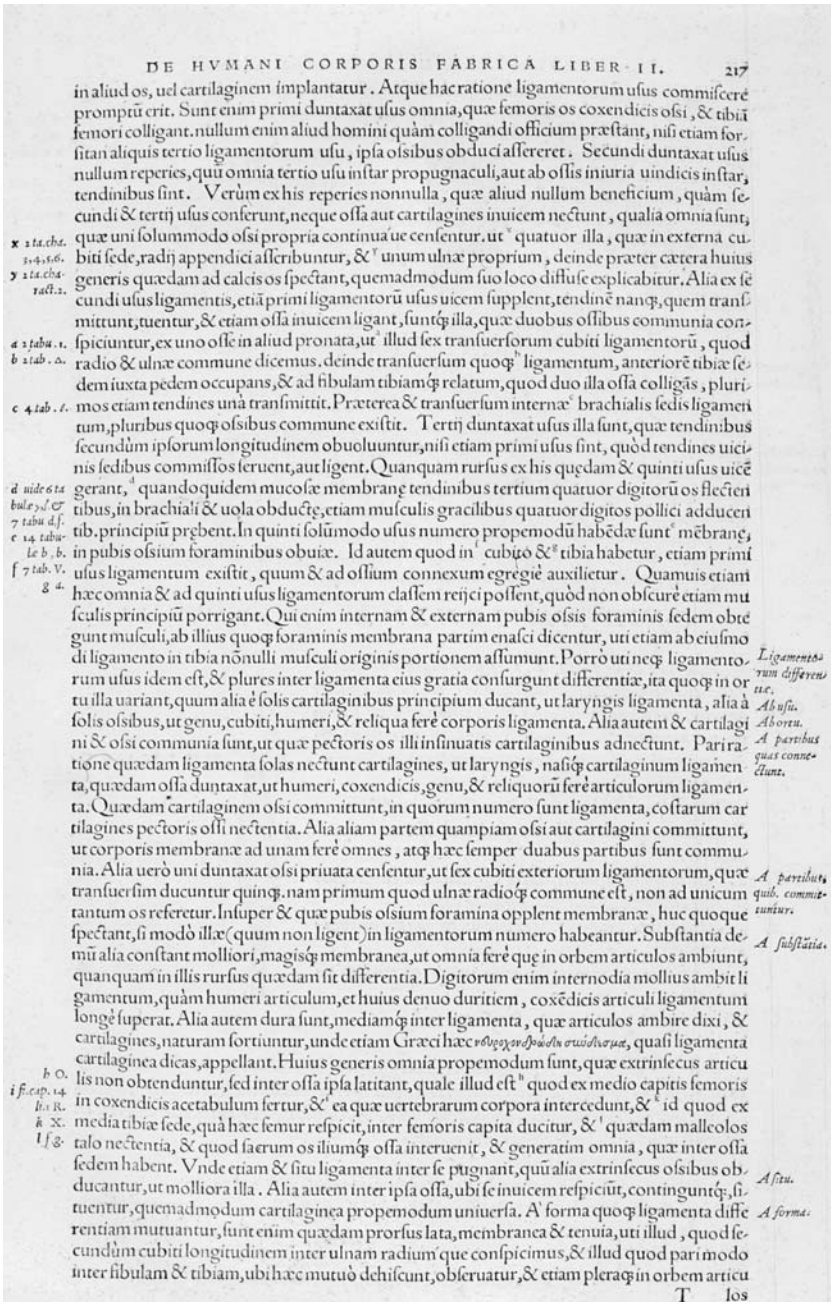
Subsequent generations of printers further increased this clarity by introducing blank lines and using italic and small caps as alternative typefaces. An example is Vesalius' *De humani corporis fabrica* (Basle, J. Oporinus: 1543) [Fig. 1], one of the great scientific publications of the sixteenth century. The typographical design, which in this case was inspired by the author,[3] is such that a modern reader can find his way around the book effortlessly. Although there is no table of contents, the text is typographically clearly divided into 'books' and 'chapters' (with the help of alternative typefaces and blank lines), while forewords and a detailed index are also of assistance. The 'modern book', in other words the book whose structure is immediately recognizable by us since it has determined the appearance of later books, was not born in the fifteenth, but in the sixteenth century.[4] There is, however, one typographical aspect so familiar to the modern readers which is lacking in that typographical masterpiece, the *De humani corporis fabrica*: the abolition of the mass of uninterrupted text by way of the division within the chapters into smaller units or paragraphs indicated by an initial indention.

The purpose of the indented paragraph is obviously to give a structure to the text, to increase the clarity, and to facilitate the

---

[3] On the typographical design of this book see: Janssen F.A. – Bouthoorn R.M., "Vesalius exemplarisch: een auteur schrijft zijn uitgever", *De Boekenwereld* 14 (1998) 218–230.

[4] Cf. the subtitle of Martin, *Mise en page* and the title of de la Fontaine Verwey H., "De geboorte van het moderne boek", in de la Fontaine Verwey H., *Uit de wereld van het boek*, vol. 1, 3e rev. ed. (Amsterdam: 1982) 11–44.



DE HVMANI CORPORIS FABRICA LIBER II. 217

in aliud os, uel cartilaginem implantatur. Atque hac ratione ligamentorum usus commiscere promptũ erit. Sunt enim primi duntaxat usus omnia, quæ femoris os coxendicis ossi, & tibiã femori colligant. nullum enim aliud homini quàm colligandi officium præstant, nisi etiam forsitan aliquis tertio ligamentorum usu, ipsa ossibus obduci assereret. Secundi duntaxat usus nullum reperies, quũ omnia tertio usu instar propugnaculi, aut ab ossis iniuria uindicis instar, tendinibus sint. Verùm ex his reperies nonnulla, quæ aliud nullum beneficium, quàm secundi & tertij usus conferunt, neque ossa aut cartilagines inuicem nectunt, qualia omnia sunt, quæ uni solummodo ossi propria continuaue censentur. ut [x] quatuor illa, quæ in externa cubiti sede, radij appendici asscribuntur, & [y] unum ulnæ proprium, deinde præter cætera huius generis quædam ad calcis os spectant, quemadmodum suo loco diffuse explicabitur. Alia ex secundi usus ligamentis, etiã primi ligamentorũ usus uicem supplent, tendinẽ nanq; quem transmittunt, tuentur, & etiam ossa inuicem ligant, suntq; illa, quæ duobus ossibus communia conspiciuntur, ex uno osse in aliud pronata, ut [a] illud sex transuersorum cubiti ligamentorũ, quod radio & ulnæ commune dicemus. deinde transuersum quoq; [b] ligamentum, anteriorẽ tibiæ sedem iuxta pedem occupans, & ad fibulam tibiam q; relatum, quod duo illa ossa colligãs, pluribus etiam tendines unà transmittit. Præterea & transuersum internæ [c] brachialis sedis ligamentum, pluribus quoq; ossibus commune existit. Tertij duntaxat usus illa sunt, quæ tendinibus secundùm ipsorum longitudinem obuoluuntur, nisi etiam primi usus sint, quòd tendines uicinis sedibus commissos seruent, aut ligent. Quanquam rursus ex his quędam & quinti usus uicẽ gerant, [d] quando quidem mucosæ membranę tendinibus tertium quatuor digitorũ os flectẽtibus, in brachiali & uola obductę, etiam musculis gracilibus quatuor digitos pollici adducentib. principiũ prębent. In quinti solũmodo usus numero propemodũ habędæ sunt [e] mębranę, in pubis ossium foraminibus obuiæ. Id autem quod in [f] cubito & [g] tibia habetur, etiam primi usus ligamentum existit, quum & ad ossium connexum egręgiè auxilietur. Quamuis etiam hæc omnia & ad quinti usus ligamentorum classem reijci possent, quòd non obscurè etiam musculis principiũ porrigant. Qui enim internam & externam pubis ossis foraminis sedem obtegunt musculi, ab illius quoq; foraminis membrana partim enasci dicentur, uti etiam ab eiusmodi ligamento in tibia nõnulli musculi originis portionem assumunt. Porrò uti neq; ligamentorum usus idem est, & plures inter ligamenta eius gratia consurgunt differentiæ, ita quoq; in ortu illa uariant, quum alia è solis cartilaginibus principium ducant, ut laryngis ligamenta, alia à solis ossibus, ut genu, cubiti, humeri, & reliqua ferè corporis ligamenta. Alia autem & cartilagini & ossi communia sunt, ut quæ pectoris os illi insinuatis cartilaginibus adnectunt. Pari ratione quædam ligamenta solas nectunt cartilagines, ut laryngis, nasiq; cartilaginum ligamenta, quædam ossa duntaxat, ut humeri, coxendicis, genu, & reliquorũ ferè articulorum ligamenta. Quædam cartilaginem ossi committunt, in quorum numero sunt ligamenta, costarum cartilagines pectoris ossi nectentia. Alia aliam partem quampiam ossi aut cartilagini committunt, ut corporis membranæ ad unam ferè omnes, atq; hæc semper duabus partibus sunt communia. Alia uerò uni duntaxat ossi priuata censentur, ut sex cubiti exteriorum ligamentorum, quæ transuersim ducuntur quinq; nam primum quod ulnæ radioq; commune est, non ad unicum tantum os referetur. Insuper & quæ pubis ossium foramina opplent membranæ, huc quoque spectant, si modò illæ (quum non ligent) in ligamentorum numero habeantur. Substantia demũ alia constant molliori, magisq; membranea, ut omnia ferè quę in orbem articulos ambiunt, quanquam in illis rursus quædam sit differentia. Digitorum enim internodia mollius ambit ligamentum, quàm humeri articulum, et huius denuo duritiem, coxẽdicis articuli ligamentum longè superat. Alia autem dura sunt, mediamq; inter ligamenta, quæ articulos ambire dixi, & cartilagines, naturam sortiuntur, unde etiam Græci hæc σύνδεσμα, quasi ligamenta cartilaginea dicas, appellant. Huius generis omnia propemodum sunt, quæ extrinsecus articulis non obtenduntur, sed inter ossa ipsa latitant, quale illud est [h] quod ex medio capitis femoris in coxendicis acetabulum fertur, & [i] ea quæ uertebrarum corpora intercedunt, & [k] id quod ex media tibiæ sede, quà hæc femur respicit, inter femoris capita ducitur, & [l] quædam malleolos talo nectentia, & quod saerum os iliumq; ossa interuenit, & generatim omnia, quæ inter ossa sedem habent. Vnde etiam & situ ligamenta inter se pugnant, quũ alia extrinsecus ossibus obducantur, ut molliora illa. Alia autem inter ipsa ossa, ubi se inuicem respiciũt, contingunt q;, situentur, quemadmodum cartilaginea propemodum uniuersa. A forma quoq; ligamenta differentiam mutuantur, sunt enim quædam prorsus lata, membranea & tenuia, uti illud, quod secundùm cubiti longitudinem inter ulnam radium que conspicimus, & illud quod pari modo inter fibulam & tibiam, ubi hæc mutuò dehiscunt, obseruatur, & etiam pleraq; in orbem articu

Ligamentorum differentiæ.
Abusu.
Aboreu.
A partibus quas connectunt.
A partibus, quib. committuntur.
A substãtia.
A situ.
A forma.

T los

[x] 21a.cha. 3,4,5,6.
[y] 21a.chapast.2.
[a] 21tabu.1.
[b] 21tab.2.
[c] 4tab.1.
[d] uide 6 tabulæ 3. & 7 tabu d.3.
[e] 14 tabule b.b.
[f] 7 tab. V. g 4.
[h] O. i fi.cap.14. li.1 R.
[k] X.
[l] 8.

Fig. 1. Vesalius, *De humani corporis fabrica* (Basle, J. Oporinus: 1543) 217.

transmission of the printed message. Early in the twelfth century, Hugo de Saint-Victor described reading as 'making divisions', and eight hundred years later Derrida said the same thing when this defender of the primacy of the written and printed word observed that meaning could only emerge through divisions in the text.[5] One of the initiators of the first Paris printing press, the humanist Guillaume Fichet, referred to the great facilitation in the understanding and memorizing of a text, brought about by divisions especially for children.[6]

Given the interest in divison, it is thus all the more remarkable that printers should only have introduced the paragraph—that 'articulation sémantique [. . .] matérialisée par le blanc'[7]—at a relatively late stage. The Officina Plantiniana printed entire pages of uninterrupted text in Hadrianus Junius' well-known historical work *Batavia* (Leiden, F. Raphelengius: 1588), and in 1626 the biography of Henri IV by the Dutch historian P.C. Hooft was printed in 243 pages unbroken by any division: *Hendrik de Gróte* (Amsterdam, W.J. Blaeu: 1626). Only in the course of the seventeenth century did the indented paragraph gain currency. And yet there are precursors, not only in the sixteenth, but also in the fifteenth century. In this paper I will simply make some very provisional remarks on the subject, based on a limited number of prose editions.

In order to avoid complications I have omitted a number of categories in which the text is indeed sometimes structured. Books of hours, psalters, liturgical works, drama, poetry, school books, dictionaries, recipe books and commentaries (glosses) which frequently contain signs resembling paragraph indications (such as beginning at the start of a line) are not included, even if they may well have had an influence on the indented paragraph. The same applies to numerated sections of a text accompanied by a paragraph indication, e.g. O. Fine, *De mundi sphaera* (Paris, M. Vascosan: 1553).[8] Reverse inden-

---

[5] Both authors quoted in Laufer R. (ed.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985) 25 and 71 (by J. Châtillon and P. Kuentz respectively).

[6] Admittedly he was not talking about paragraphs, but about the division into capita of one of 'his' publications, Cicero's *De officiis* ([Paris], Sorbonne Press: 1472). Cf. Martin, *Mise en page*, 126 (Latin text) and 128–129 (French translation).

[7] Laufer, "L'alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle", in idem (ed.), *La notion de paragraphe*, 53. The term 'Artikulation' is also used by the typographical designer J. Tschichold in connection with paragraphing: Tschichold J., *Ausgewählte Aufsätze* (Basle-Stuttgart: 1975) 121.

[8] This also applies to editions of the Bible such as the earlier mentioned *Epistolae*

tion has also been overlooked. It is possible that printed marginalia or the use of alternative typefaces refer to a kind of structuring. I have not taken into consideration the handwritten book, an independent codicological discipline in itself, although I realise that there are continuities.

The following points emerge from a distinction between three forms of paragraphing:

1. White is set within the line, allowing a rubricator to place a paragraph mark. This last paragraphing is copy-bound (= 1a). When the white is replaced (or extended) by a printed paragraph mark we are dealing with edition-bound paragraphing (= 1b).
2. The new paragraph begins at the start of the line (and can only be recognized when the line of the preceding paragraph has not been completed).
3. The true modern typographical[9] paragraph is characterized by an indention with white. A rubricator could also have placed a paragraph mark there (copy-bound = 3a), and here, too, the white can be replaced (or extended) by a printed paragraph mark (edition-bound = 3b).

Paragraph marks had already had various functions in the manuscript period (but not that of the paragraph in the sense used here), i.e. to separate one section from the next and thus in fact to mark a beginning.[10] They were also used to indicate a page heading (a caption above a chapter), especially when this was set in the same typeface as the text. We have examples, with a printed paragraph mark, in publications produced by Henri I Estienne, such as Hermes Trismegistus, *Pimander* (Paris: 1505). No other form of paragraphing appears in this work.

Pauli from 1512 or Erasmus' *Novum Testamentum* (Basle, J. Froben: 1516). Cf. also Martin, *Mise en page*, 319–323.

[9] 'L'alinéa, jeu du blanc, est une invention de l'imprimerie': Laufer, "L'alinéa typographique", 53.

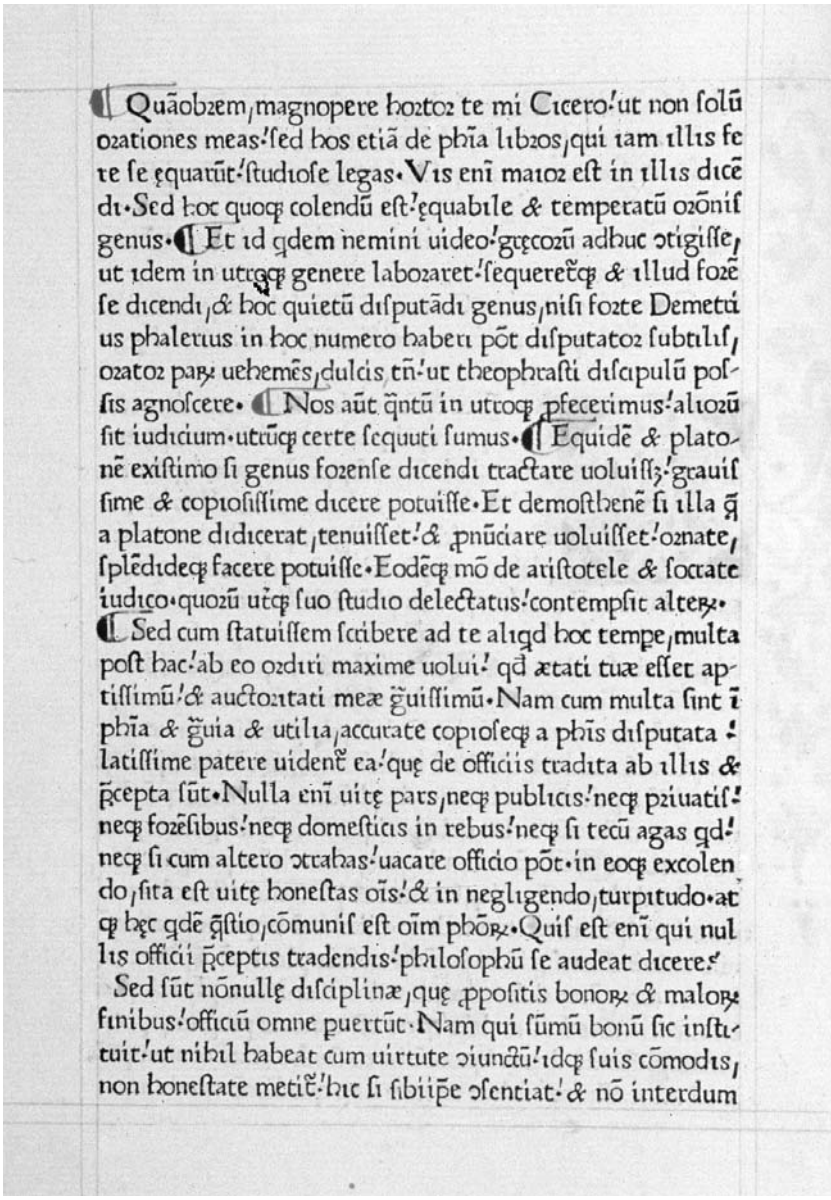
[10] Concerning the manuscript period cf. a.o. Martin H.-J. – Vezin J. (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit* (Paris: 1990) 443, 447ff.; Vezin J., "La division en paragraphes dans les manuscrits de la Basse Antiquité et du Haut Moyen Age", in Laufer (ed.), *La notion de paragraphe*, 41–51; Parkes M.B., *Pause and effect* (Aldershot: 1992) 43, 305; Gumbert J.P., "'Typography' in the manuscript book", *Journal of the Printing Historical Society* 22 (1993) 9, 11; Brownrigg L.L. (ed.), *Medieval book production, Assessing the evidence* (Los Altos Hills: 1990) xi; Scheller R.W.H.P., *Opmaak en mise en page* (Amsterdam: 1966) 10, 14, 21, 107, 123.

In the incunabula period all the aforesaid forms of paragraphing appear incidentally, but they are seldom applied consistently within a single edition. An example of white *within* the line is supplied by a rubricated copy of G. Durandus, *Rationale divinorum officium* ([Mainz], J. Fust and P. Schoeffer: 1459) (= 1a). Other examples include the above-mentioned Cicero edition of the Sorbonne Press of 1472 [Fig. 2, = 1a] and a fine copy of F. Gaffurio, *Practica musicae* (Milan, G. Le Signerre, for J.P. de Lomatio: 1496) (= 1a). In non-rubricated copies, of course, we find a block of white, as in Thomas a Kempis, *Meditationes* (Basle, J. Amerbach and J. Petri: [before 1489]) [Fig. 3, = 1]. Printed paragraph marks which separate paragraphs also appear in the incunabula period, although they are never applied consistently within a single edition. An example is the *Ordre of chyvalry* (Westminster, W. Caxton: 1484) (= 1b, sometimes also 3b).[11] True indented paragraphs do indeed occasionally appear before 1500, but even then they are applied incidentally and not consistently in the same edition, as we see in Aulus Gellius, *Noctes Atticae* (Venice, N. Jenson: 1472) (= 3).

So far nobody has noticed that the famous symbolical romance *Poliphilus* is consistently structured by means of indented paragraphs which, just as is now the custom with prose, are indented with an em quad: F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, A. Manutius: 1499) [Fig. 4, = 3].[12] The text is indented even when it continues after an interruption. The same applies to the beginning of a page heading. The reprint made by Manutius' son in 1545 follows the paragraphing of the first edition to the letter. This does not occur, however, in the French translation of the Italian original which appeared in Paris in the following year: *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile* (Paris, L. Cyaneus for J. Kerver: 1546), where the typographical innovation of structuring in indented paragraphs is only followed incidentally. Yet this structuring of the text in the 1499 edition makes sense as far as the content of the work is con-

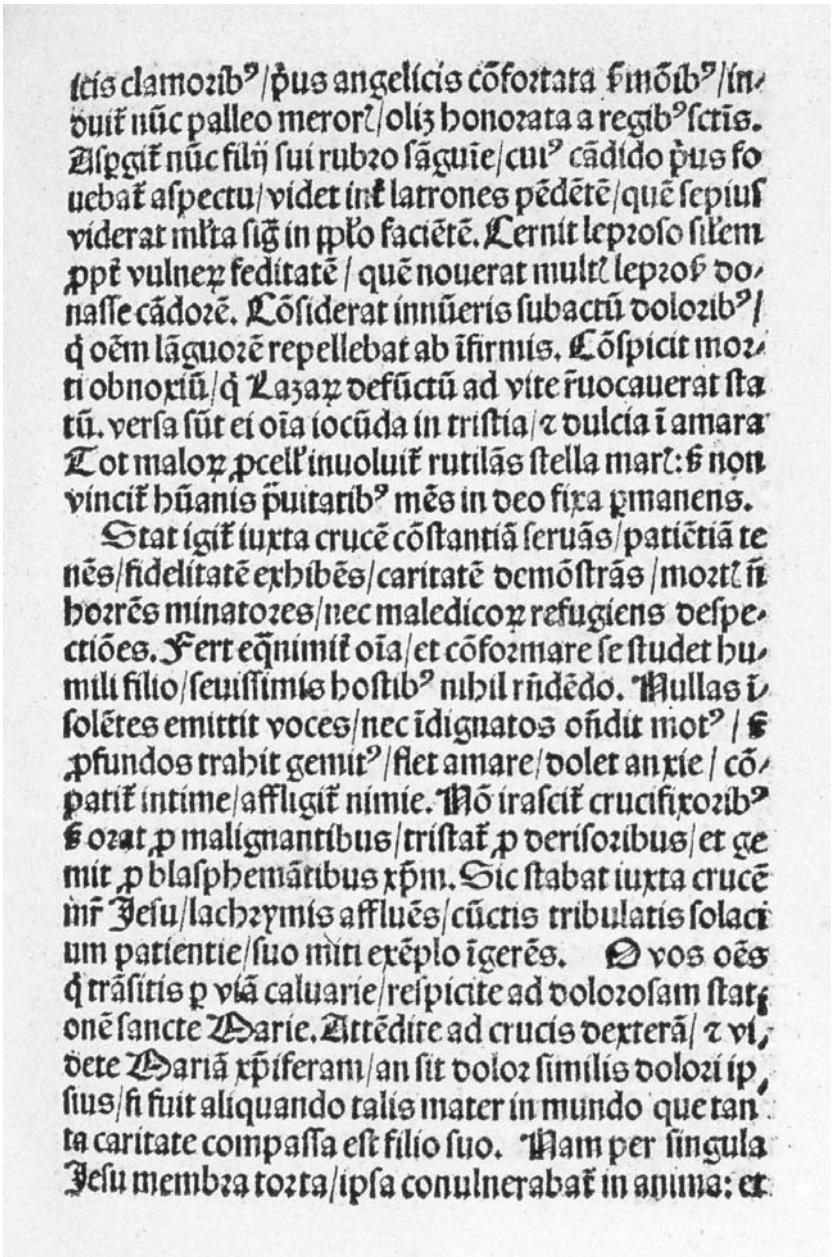
[11] On the rise of the printed paragraph mark see the diagram in Smith M.M., "Printed foliation", *Gutenberg-Jahrbuch* 63 (1988) 58.

[12] For what follows cf. Janssen F.A., "De typografische vormgeving van Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*", *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen* (1999) 25–44. In Iamblichus, *De mysteriis Aegyptiorum* (Venice, A. Manutius: 1497), published two years before the *Poliphilus*, the white is used inconsequently: sometimes within the line (= 1), occasionally as an indented paragraph (= 3).



Quãobrem/magnopere hortor te mi Cicero/ut non solũ orationes meas/sed hos etiã de phĩa libros/qui iam illis fe re se ꝙquatũt/studiose legas. Vis enĩ maior est in illis dicẽ di. Sed hoc quoꝙ colendũ est/ꝙquabile & temperatũ oronĩs genus. Et id qdem nemini uideo/grecorũ adhuc otigisse/ ut idem in utroꝙ genere laboraret/sequereꝯ & illud forẽ se dicendi/& hoc quietũ disputãdi genus/nisi forte Demetrius phalereus in hoc numero haberi põt disputator subtilis/ orator parr uehemẽs/dulcis tñ/ut theophrasti discipulũ possis agnoscere. Nos aũt q̃ntũ in utroꝙ ꝓfecerimus/alior sit iudicium. utrũꝙ certe sequuti sumus. Equidẽ & platonẽ existimo si genus forense dicendi tractare uoluiss/grauissime & copiosissime dicere potuisse. Et demosthenẽ si illa q̃ a platone didicerat/tenuisset/& ꝓnũciare uoluisset/ornate/ splẽdideꝙ facere potuisse. Eodẽꝙ mõ de aristotele & socrate iudico. quorũ utꝙ suo studio delectatus/contempsit alterr. Sed cum statuissem scribere ad te aliqd hoc tempe/multa post hac/ab eo ordiri maxime uolui/ qđ ætati tuæ esset aptissimũ/& auctoritati meæ g̃uissimũ. Nam cum multa sint ĩ phĩa & g̃uia & utilia/accurate copioseꝙ a phĩs disputata/ latissime patere uidenr ea/quę de officiis tradita ab illis & ꝓcepta sũt. Nulla enĩ uitę pars/neꝙ publicis/neꝙ priuatis/ neꝙ forẽsibus/neꝙ domesticis in rebus/neꝙ si tecũ agas qđ/ neꝙ si cum altero otrahas/uacare officio põt. in eoꝙ excolendo/sita est uitę honestas oĩs/& in negligendo/turpitudo. atꝙ hęc qdẽ g̃stio/cõmunis est oĩm phõrr. Quis est enĩ qui nullis officii ꝓceptis tradendis/philosophũ se audeat dicere/ Sed sũt nõnullę disciplinæ/quę ꝓpositis bonorr & malorr finibus/officiũ omne puertũt. Nam qui sũmũ bonũ sic instituit/ut nihil habeat cum uirtute oiunctũ/idꝙ suis cõmodis/ non honestate metiẽ/hic si sibiipe orsentiat/& nõ interdum

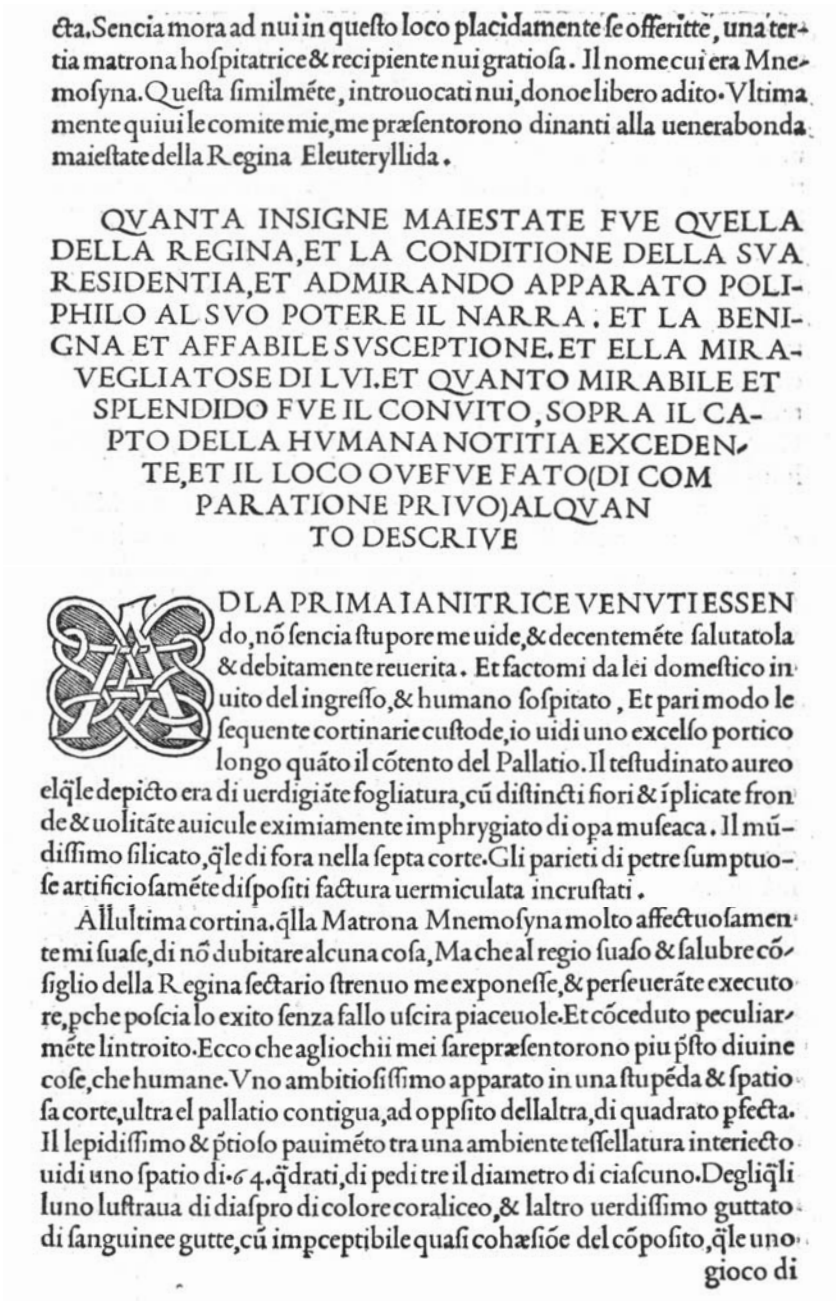
Fig. 2. Cicero, *De officiis* (Paris, Sorbonne Press: 1472) fol. 1 v.



tcis clamoꝛib⁹/ꝑus angelicis cõfoꝛtata ꝑmõib⁹/in-
duit nũc palleo meroꝛ⁊/oliz honoꝛata a regib⁹ ſctis.
Aſpgit nũc filij ſui rubꝛo ſãguĩe/cui⁹ cãdido ꝑus fo
uebat aſpectu/videt int latrones pẽdẽtẽ/quẽ ſepius
viderat mlta ſig̃ in ꝓꝛio faciẽtẽ. Cernit lepꝛoſo ſiłem
ꝑpł vulnez feditatẽ/quẽ nouerat multł lepꝛoꝭ do-
naſſe cãdoꝛẽ. Cõſiderat innũeris ſubactũ doloꝛib⁹/
q̃ oẽm lãguoꝛẽ repellebat ab ĩfirmis. Cõſpicit moꝛ-
ti obnoxiũ/q̃ Lazaꝛ defũctũ ad vite ſuocauerat ſta
tũ. verſa ſũt ei oĩa iocũda in triſtia/⁊ dulcia ĩ amara
Tot maloꝛ ꝓcell̃ inuoluit rutilãs ſtella marł: ⁊ non
vincit hũanis ꝑuitatib⁹ mẽs in deo fixa ꝑmanens.

Stat igit iuxta crucẽ cõſtantiã ſeruãs/patiẽtiã te
nẽs/fidelitatẽ exhibẽs/caritatẽ demõſtrãs/moꝛtł ĩ
hoꝛrẽs minatoꝛes/nec maledicoꝛ refugiens deſpe-
ctiões. Fert eq̃nimit oĩa/et cõfoꝛmare ſe ſtudet hu-
mili filio/ſeuiſſimis hoſtib⁹ nihil rñdẽdo. Nullas ĩ
ſolẽtes emittit voces/nec ĩdignatos oñdit mot⁹/⁊
ꝑfundos trahit gemit⁹/flet amare/dolet anxie/cõ-
patit intime/affligit nimie. Nõ iraſcit crucifixoꝛib⁹
⁊ oꝛat ꝑ malignantibus/triſtat ꝑ veriſoꝛibus/et ge
mit ꝑ blaſphemãtibus xp̃m. Sic ſtabat iuxta crucẽ
mr̃ Jeſu/lachꝛymis affluẽs/cũctis tribulatis ſolaci
um patientie/ſuo mĩti exẽplo ĩgerẽs. O vos oẽs
q̃ trãſitis ꝑ viã caluarie/reſpicite ad doloꝛoſam ſtat⁊
onẽ ſancte Marie. Attẽdite ad crucis dexterã/⁊ vi-
dete Mariã xp̃iferam/an ſit doloꝛ ſimilis doloꝛi ip-
ſius/ſi fuit aliquando talis mater in mundo que tan
ta caritate compaſſa eſt filio ſuo. Nam per ſingula
Jeſu membꝛa toꝛta/ipſa conulnerabat in anima: et

Fig. 3. Thomas a Kempis, *Meditationes* (Basle, J. Amerbach and J. Petri: before 1489) fol. g6 r.



ćta. Sencia mora ad nui in queſto loco placidamente ſe offeritte, una tertia matrona hoſpitatrice & recipiente nui gratioſa. Il nome cui era Mnemoſyna. Queſta ſimilmẽte, introuocati nui, donoe libero adito. Vltima mente quiui le comite mie, me præſentorono dinanti alla uenerabonda maieſtate della Regina Eleuteryllida.

QVANTA INSIGNE MAIESTATE FVE QVELLA DELLA REGINA, ET LA CONDITIONE DELLA SVA RESIDENTIA, ET ADMIRANDO APPARATO POLIPHILO AL SVO POTERE IL NARRA. ET LA BENIGNA ET AFFABILE SVSCEPTIONE. ET ELLA MIRAVEGLIATOSE DI LVI. ET QVANTO MIRABILE ET SPLENDIDO FVE IL CONVITO, SOPRA IL CAPTO DELLA HVMANA NOTITIA EXCEDENTE, ET IL LOCO OVE FVE FATO (DI COMPARATIONE PRIVO) ALQVANTO DESCRIVE

ED LA PRIMA IANITRICE VENVTI ESSENdo, nõ ſencia ſtupore me uide, & decentemẽte ſalutatola & debitamente reuerita. Et factomi da lei domeſtico inuito del ingreſſo, & humano ſoſpitato, Et pari modo le ſequente cortinarie cuſtode, io uidi uno excelſo portico longo quãto il cõtento del Pallatio. Il teſtudinato aureo elq̃le depicto era di uerdigiãte fogliatura, cũ diſtincti fiori & ſplicate fronde & uolitãte auicule eximiamente imphrygiato di opa muſeaca. Il mũdiſſimo ſilicato, q̃le di fora nella ſepta corte. Gli parieti di petre ſumptuoſe artificioſamẽte diſpoſiti factura uermiculata incruſtati.

All ultima cortina, q̃lla Matrona Mnemoſyna molto affectuoſamente mi ſuaſe, di nõ dubitare alcuna coſa, Ma che al regio ſuaſo & ſalubre cõſiglio della Regina ſectario ſtrenuo me exponeſſe, & perſeuerãte executore, pche poſcia lo exito ſenza fallo uſcira piaceuole. Et cõceduto peculiarmẽte lintroito. Ecco che agliochii mei ſarepræſentorono piu p̃ſto diuine coſe, che humane. Vno ambitioſiſſimo apparato in una ſtupẽda & ſpatioſa corte, ultra el pallatio contigua, ad oppſito dellaltra, di quadrato pfecta. Il lepidiſſimo & p̃tioſo pauimẽto tra una ambiente teſſellatura interiecto uidi uno ſpatio di. 64. q̃drati, di pedi tre il diametro di ciaſcuno. Degliq̃li luno luſtraua di diaſpro di colore coraliceo, & laltro uerdiſſimo guttato di ſanguinee gutte, cũ impceptibile quaſi cohæſiõe del cõpoſito, q̃le uno gioco di

Fig. 4. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, A. Manutius: 1499) fol. f3 v.

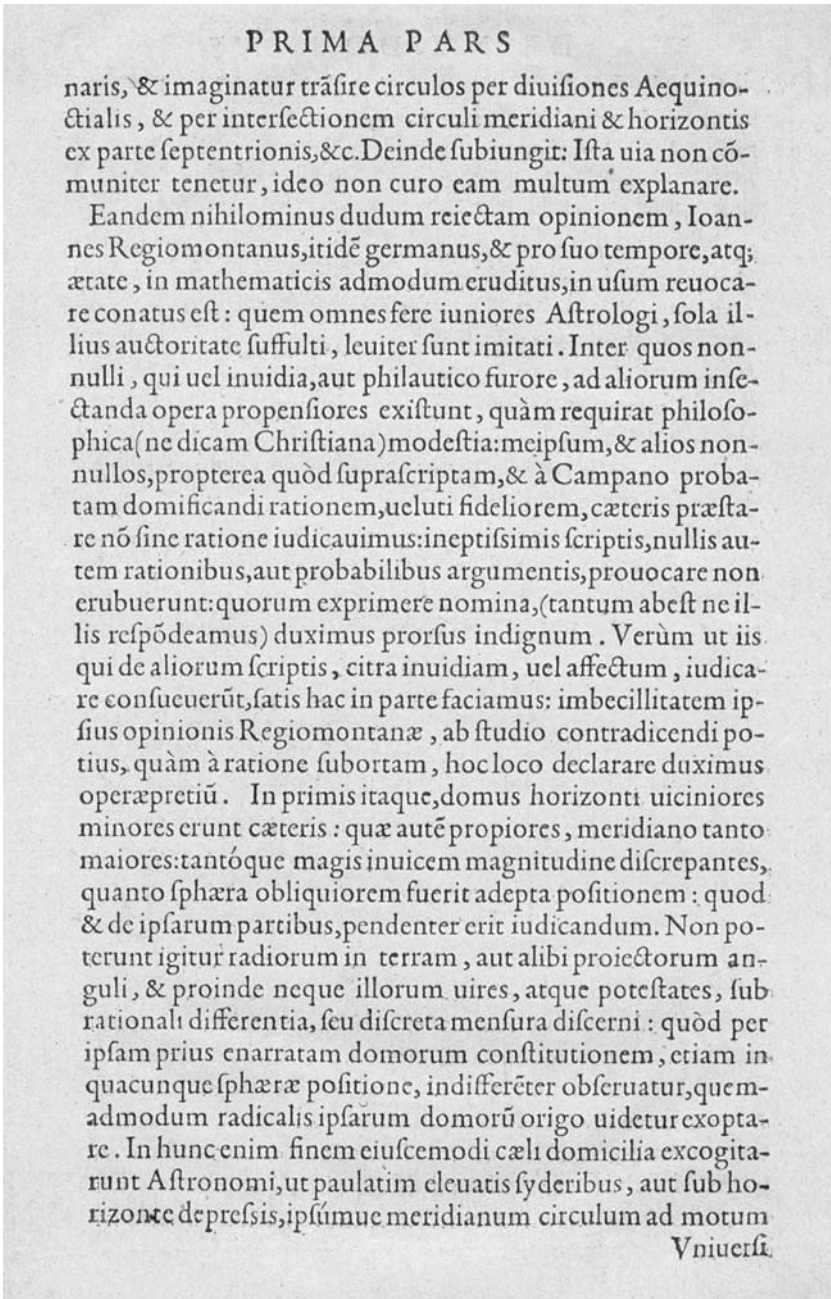
cerned, and it is followed in nearly all cases in the English translation by the historian Godwin of 1999. The standard Italian edition of Pozzi and Ciapponi of 1980, on the other hand, has a paragraph division of its own.

If we now look at the sixteenth century we see something most surprising. While many European printers were influenced by Manutius' typographical design, this Aldine example of paragraphing hardly had any imitators. Structuring by means of indented paragraphs remained an exception. Other forms of paragraphing appear—albeit seldom—and this also goes for the production of the Aldine firm itself. What follows is based on a number of sixteenth-century works printed up to about 1570 from two Amsterdam collections, the University Library and the private library Bibliotheca Philosophica Hermetica.[13]

White within the line appears in a number of editions printed before about 1570 (= 1), albeit not always consistently. Examples are provided by certain Manutius editions of Castiglione's famous work *Il libro del cortigiano* (Venice, Manutius: 1528) (= 1). This form of paragraphing saves space but still gives the impression that the text is an unstructured block of type matter. A subsidiary advantage is that the justification by the compositor is facilitated: he may make these blocks of white larger or smaller. Another example shows that, when such a block of white happens to appear at the beginning of a line, it looks like a modern paragraph with indention: O. Fine, *De duodecim caeli domiciliis* (Paris, M. Vascosan: 1553) [Fig. 5, = 1]. The step from a similar apparent form of indented paragraph to a true paragraph (= 3) can in these cases easily be taken by the person responsible for the layout. It seldom occurs that occasional copies are rubricated here with a paragraph mark (= 1a). Another French example gives two signs that a new paragraph is beginning: a paragraph mark printed in red in the preliminaries of the *Quincuplex Psalterium*, edited by Lefèvre d'Etaples (Paris, H. Estienne: 1509) (= 1b). The material includes very few editions in which a new paragraph begins at the start of a line without indention (= 2). One example is M. Mauro, *Annotationi* [. . .] *Sacro Bosco* (Florence, L. Torrentino: 1550) [Fig. 6].

---

[13] Editions in the Library of the University of Amsterdam have been examined by Mrs Myrthe Kusse, assistant at the University of Amsterdam, whom I thank for her kind effort.



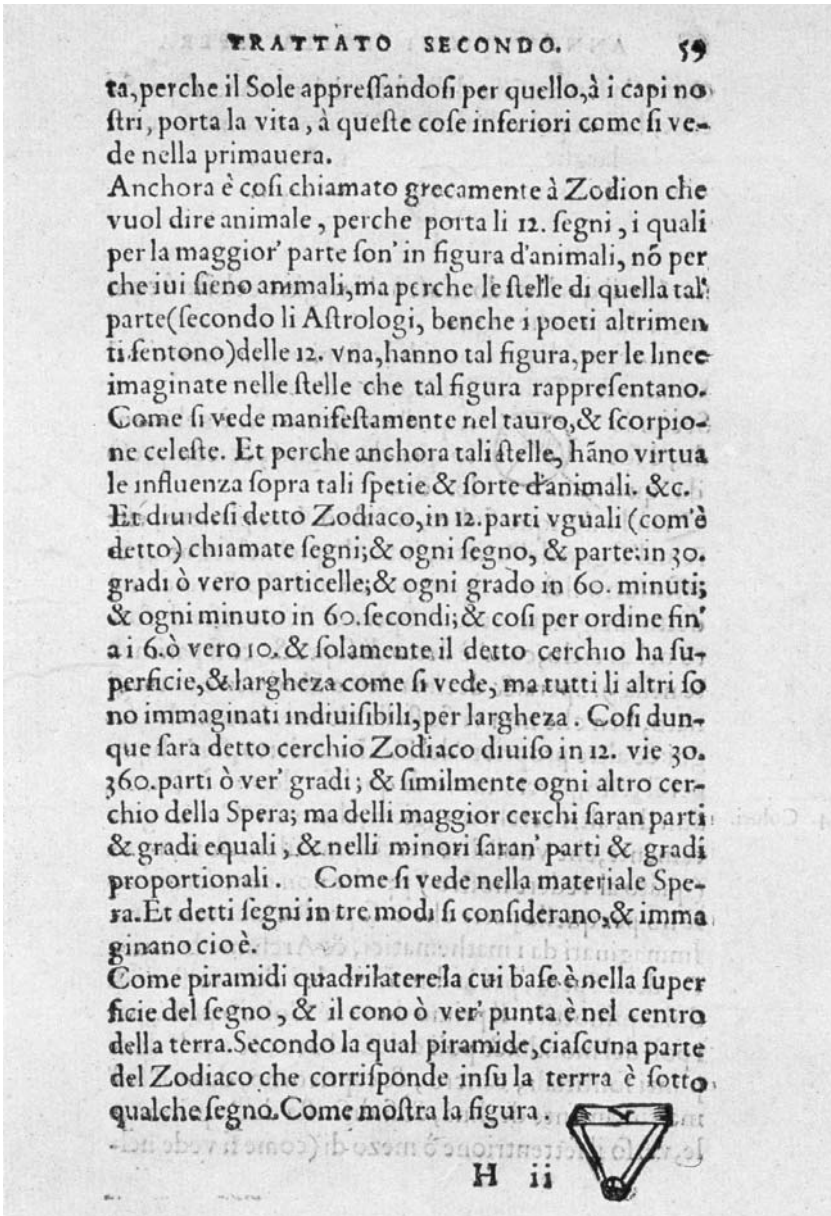
PRIMA PARS

naris, & imaginatur trãſire circulos per diuiſiones Aequinoctialis, & per interſectionem circuli meridiani & horizontis ex parte ſeptentrionis, &c. Deinde ſubiungit: Iſta uia non cõmuniter tenetur, ideo non curo eam multum explanare.

Eandem nihilominus dudum reiectam opinionem, Ioannes Regiomontanus, itidẽ germanus, & pro ſuo tempore, atq; ætate, in mathematicis admodum eruditus, in uſum reuocare conatus eſt: quem omnes fere iuniores Aſtrologi, ſola illius auctoritate ſuffulti, leuiter ſunt imitati. Inter quos nonnulli, qui uel inuidia, aut philautico furore, ad aliorum inſectanda opera propenſiores exiſtunt, quàm requirat philoſophica (ne dicam Chriſtiana) modeſtia: meipſum, & alios nonnullos, propterea quòd ſupraſcriptam, & à Campano probatam domificandi rationem, ueluti fideliorem, cæteris præſtare nõ ſine ratione iudicauimus: ineptiſsimis ſcriptis, nullis autem rationibus, aut probabilibus argumentis, prouocare non erubuerunt: quorum exprimere nomina, (tantum abeſt ne illis reſpõdeamus) duximus prorſus indignum. Verùm ut iis qui de aliorum ſcriptis, citra inuidiam, uel affectum, iudicare conſueuerũt, ſatis hac in parte faciamus: imbecillitatem ipſius opinionis Regiomontanæ, ab ſtudio contradicendi potius, quàm à ratione ſubortam, hoc loco declarare duximus operæpretiũ. In primis itaque, domus horizonti uiciniores minores erunt cæteris: quæ autẽ propiores, meridiano tanto maiores: tantóque magis inuicem magnitudine diſcrepantes, quanto ſphæra obliquiorem fuerit adepta poſitionem: quod & de ipſarum partibus, pendenter erit iudicandum. Non poterunt igitur radiorum in terram, aut alibi proiectorum anguli, & proinde neque illorum uires, atque poteſtates, ſub rationali differentia, ſeu diſcreta menſura diſcerni: quòd per ipſam prius enarratam domorum conſtitutionem, etiam in quacunque ſphæræ poſitione, indifferẽter obſeruatur, quemadmodum radicalis ipſarum domorũ origo uidetur exoptare. In hunc enim finem eiuſcemodi cæli domicilia excogitarunt Aſtronomi, ut paulatim eleuatis ſyderibus, aut ſub horizonte depreſsis, ipſúmue meridianum circulum ad motum

Vniuerſi

Fig. 5. O. Fine, *De duodecim caeli domiciliis* (Paris, M. Vascosan: 1553) fol. f4 r.



TRATTATO SECONDO. 59

ta, perche il Sole appreſſandoſi per quello, à i capi noſtri, porta la vita, à queſte coſe inferiori come ſi vede nella primauera.

Anchora è coſi chiamato grecamente à Zodion che vuol dire animale, perche porta li 12. ſegni, i quali per la maggior' parte ſon' in figura d'animali, nõ per che iui ſieno ammali, ma perche le ſtelle di quella tal' parte (ſecondo li Aſtrologi, benche i poeti altrimenti ſentono) delle 12. vna, hanno tal figura, per le linee imaginate nelle ſtelle che tal figura rappreſentano. Come ſi vede manifeſtamente nel tauro, & ſcorpione celeſte. Et perche anchora tali ſtelle, hãno virtua le influenza ſopra tali ſpetie & ſorte d'animali. &c.

Et diuideſi detto Zodiaco, in 12. parti vguali (com'è detto) chiamate ſegni; & ogni ſegno, & parte in 30. gradi ò vero particelle; & ogni grado in 60. minuti; & ogni minuto in 60. ſecondi; & coſi per ordine fin' a i 6. ò vero 10. & ſolamente il detto cerchio ha ſuperficie, & largheza come ſi vede, ma tutti li altri ſono immaginati indiuiſibili, per largheza. Coſi dunque ſara detto cerchio Zodiaco diuiſo in 12. vie 30. 360. parti ò ver' gradi; & ſimilmente ogni altro cerchio della Spera; ma delli maggior cerchi ſaran parti & gradi equali, & nelli minori ſaran' parti & gradi proportionali. Come ſi vede nella materiale Spera. Et detti ſegni in tre modi ſi conſiderano, & imma ginano cio è.

Come piramidi quadrilatere la cui baſe è nella ſuper ficie del ſegno, & il cono ò ver' punta è nel centro della terra. Secondo la qual piramide, ciaſcuna parte del Zodiaco che corriſponde inſu la terrra è ſotto qualche ſegno. Come moſtra la figura.

H ii

Fig. 6. M. Mauro, *Annotationi* [. . .] *Sacro Bosco* (Florence, L. Torrentino: 1550) 59.

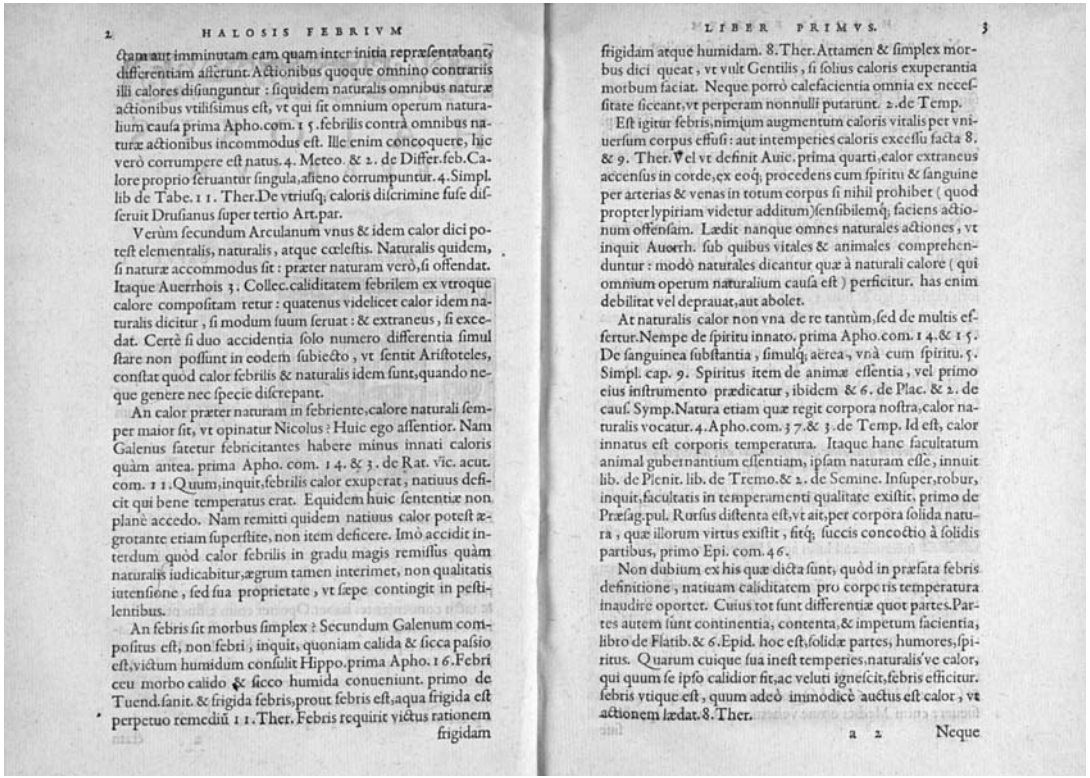
The further we advance into the sixteenth century the more we come across the indented paragraph (= 3), particularly after about 1560. Some earlier examples are E. Dolet, *La manière de bien traduire* (Lyon, E. Dolet: 1540 and 1542); C. Estienne, *De dissectione* (Paris: S. de Colines: 1545), and the French translation, *La dissection*, issued a year later by the same printer; H. Montuus, *Halosis febrium* (Lyon, J. de Tournes and G. Gazeau: 1558) [Fig. 7] (what a clarity in comparison with Vesalius' anatomical manual discussed above!); and Paracelsus, *De secretis naturae* (Basle, P. Perna: 1570).

Indented paragraphs also appear on a few occasions in Plantin's publications—for example in C. Gemma, *De arte cyclognomica* (Antwerp: 1569), and in the preliminary matter of the first volume of the *Polyglot Bible* (Antwerp: 1568) (the text of the Bible follows the verse division current since about 1555, which is of no relevance to my argument). The placing of a paragraph mark at the start of the line by a rubricator (= 3a) is seldom done in the sixteenth century. But sometimes we do indeed encounter a printed paragraph mark at the beginning of a line instead of white (= 3b), often combined with printed paragraph marks *within* the line (= 1b): more than one way of paragraphing often occurs in one and the same book. We see this last phenonemon above all in the work of the great Paris printers such as Badius and Colines; an example is A. Pighius, *Adversus Novam* [. . .] *astronomiam* (Paris, S. de Colines: 1522) (= 3b).

If we turn from this Italo-French production to the German areas we are immediately struck by the fact that German-language protestant Bibles, and particularly Luther's translations (or adaptations of these), are consistently divided into indented paragraphs (= 3). Examples include: *Die gantze Bibel* (Zurich, C. Froschauer: 1531) [Fig. 8] and the reissue of 1536, and *Biblia* (Wittenberg, H. Lufft: 1534) and the reissue of 1541.[14] In these Bibles the divisions between the paragraphs are sometimes additionally marked by a blank line.[15] The

[14] The letters A B C etc. in the margin indicate the traditional divisions (dating from the thirteenth century): cf. a.o. Saenger P. – van Kampen K. (eds.), *The Bible as book, The first printed editions* (London-Newcastle: 1999) 33–39, 64.

[15] Flood J.L., "Les premières Bibles allemandes dans le contexte de la typographie européenne des XVe et XVIe siècles", in Schwarzbach B.E. (ed.), *La Bible imprimée dans l'Europe moderne* (Paris: 1999) 155, notes only the blank line and not the indention. For illustrations from Lutheran Bibles cf. Volz H., *Martin Luthers deutsche Bibel* (Hamburg: 1978) a.o. 55, 67, 76, 78, 123, 156, 183–5, 194, 206, 210,



2 HALOSIS FEBRIVM

ctam aut imminutam eam quam inter initia repræsentabant, differentiam afferunt. Actionibus quoque omnino contrariis illi calores disiunguntur : siquidem naturalis omnibus naturæ actionibus vtilissimus est, vt qui sit omnium operum naturalium causa prima Apho.com. 15.febrilis contrà omnibus naturæ actionibus incommodus est. Ille enim concoquere, hic verò corrumpere est natus. 4. Meteo. & 2. de Differ.feb. Calore proprio seruantur singula, alieno corrumpuntur. 4. Simpl. lib de Tabe. 11. Ther. De vtriusq; caloris discrimine fuse disseruit Drusianus super tertio Art.par.

Verùm secundum Arculanum vnus & idem calor dici potest elementalis, naturalis, atque cœlestis. Naturalis quidem, si naturæ accommodus sit : præter naturam verò, si offendat. Itaque Auerrhois 3. Collec. caliditatem febrilem ex vtroque calore compositam retur : quatenus videlicet calor idem naturalis dicitur, si modum suum seruat : & extraneus, si excedat. Certè si duo accidentia solo numero differentia simul stare non possunt in eodem subiecto, vt sentit Aristoteles, constat quòd calor febrilis & naturalis idem sunt, quando neque genere nec specie discrepant.

An calor præter naturam in febriente, calore naturali semper maior sit, vt opinatur Nicolus ? Huic ego assentior. Nam Galenus fatetur febricitantes habere minus innati caloris quàm antea. prima Apho. com. 14. & 3. de Rat. vic. acut. com. 11. Quum, inquit, febrilis calor exuperat, natiuus deficit qui bene temperatus erat. Equidem huic sententiæ non planè accedo. Nam remitti quidem natiuus calor potest ægrotante etiam supersite, non item deficere. Imò accidit interdum quòd calor febrilis in gradu magis remissus quàm naturalis iudicabitur, ægrum tamen interimet, non qualitatis intensione, sed sua proprietate, vt sæpe contingit in pestilentibus.

An febris sit morbus simplex ? Secundum Galenum compositus est, non febri, inquit, quoniam calida & sicca passio est, victum humidum consulit Hippo. prima Apho. 16. Febri ceu morbo calido & sicco humida conueniunt. primo de Tuend. sanit. & frigida febris, prout febris est, aqua frigida est perpetuo remediũ 11. Ther. Febris requirit victus rationem frigidam

LIBER PRIMVS. 3

frigidam atque humidam. 8. Ther. Attamen & simplex morbus dici queat, vt vult Gentilis, si solius caloris exuperantia morbum faciat. Neque porrò calefacientia omnia ex necessitate siccant, vt perperam nonnulli putarunt. 2. de Temp.

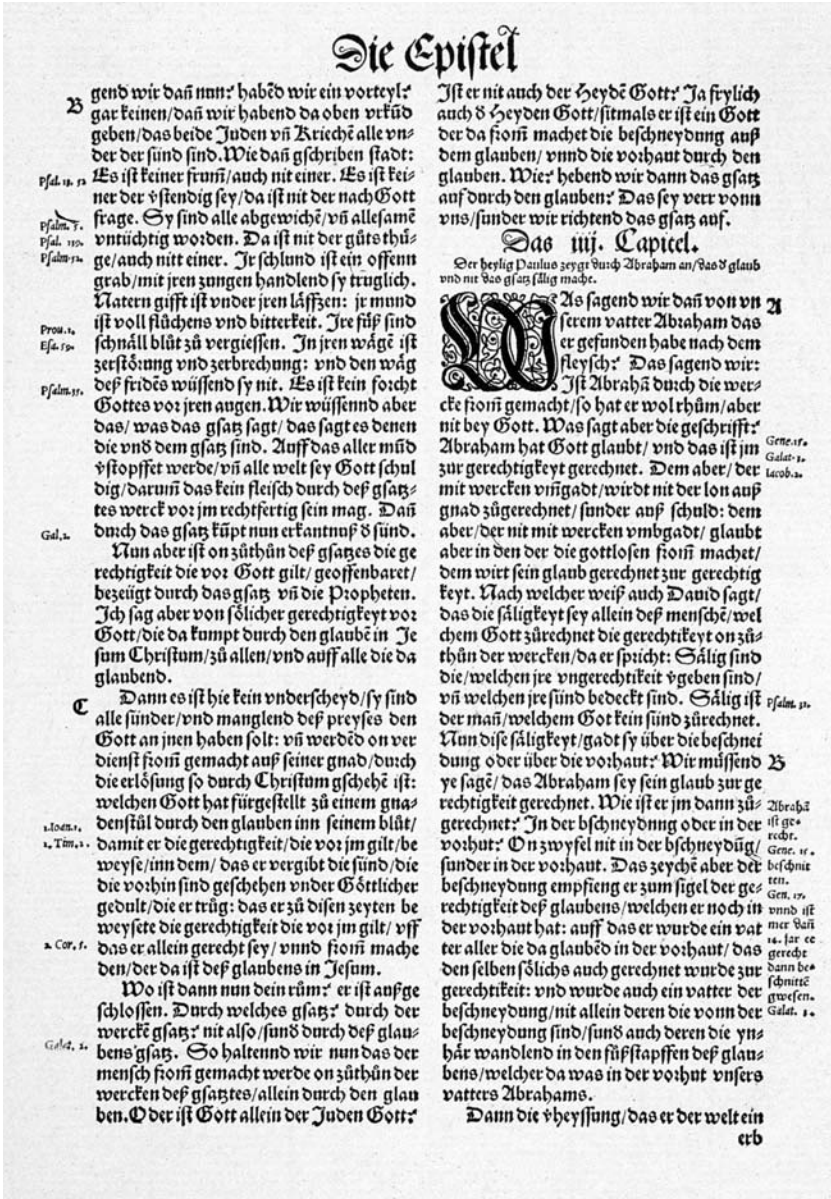
Est igitur febris, nimium augmentum caloris vitalis per vniuersum corpus effusi : aut intemperies caloris excessu facta 8. & 9. Ther. Vel vt definit Auic. prima quarti, calor extraneus accensus in corde, ex eoq; procedens cum spiritu & sanguine per arterias & venas in totum corpus si nihil prohibet (quod propter lypiriam videtur additum) sensibilemq; faciens actionum offensam. Lædit nanque omnes naturales actiones, vt inquit Auorrh. sub quibus vitales & animales comprehenduntur : modò naturales dicantur quæ à naturali calore (qui omnium operum naturalium causa est) perficitur. has enim debilitat vel deprauat, aut abolet.

At naturalis calor non vna de re tantùm, sed de multis effertur. Nempe de spiritu innato. prima Apho. com. 14. & 15. De sanguinea substantia, simulq; aërea, vnà cum spiritu. 5. Simpl. cap. 9. Spiritus item de animæ essentia, vel primo eius instrumento prædicatur, ibidem & 6. de Plac. & 2. de caus. Symp. Natura etiam quæ regit corpora nostra, calor naturalis vocatur. 4. Apho. com. 37. & 3. de Temp. Id est, calor innatus est corporis temperatura. Itaque hanc facultatum animal gubernantium essentiam, ipsam naturam esse, innuit lib. de Plenit. lib. de Tremo. & 2. de Semine. Insuper, robur, inquit, facultatis in temperamenti qualitate existit, primo de Præsag. pul. Rursus distenta est, vt ait, per corpora solida natura, quæ illorum virtus existit, sitq; succis concoctio à solidis partibus, primo Epi. com. 46.

Non dubium ex his quæ dicta sunt, quòd in præfata febris definitione, natiuam caliditatem pro corporis temperatura inaudire oporter. Cuius tot sunt differentiæ quot partes. Partes autem sunt continentia, contenta, & impetum facientia, libro de Flatib. & 6. Epid. hoc est, solidæ partes, humores, spiritus. Quarum cuique sua ineset temperies naturalis ve calor, qui quum se ipso calidior fit, ac veluti igneſcit, febris efficitur. febris vtique est, quum adeò immodicè auctus est calor, vt actionem lædat. 8. Ther.

a 2 Neque

Fig. 7. H. Montuus, *Halosis febrium* (Lyon, J. de Tournes and G. Gazeau: 1558) 2–3.



Die Epistel

Begend wir dañ nun: habēd wir ein vorteyl: gar keinen/dañ wir habend da oben vrkūd geben/das beide Juden vñ Kriechē alle vnder der sünd sind. Wie dañ gschriben stadt:
Psal. 13. 52. Es ist keiner frumm/auch nit einer. Es ist keiner der vstendig sey/da ist nit der nach Gott
Psalm. 7. frage. Sy sind alle abgewichē/vñ allesamē
Psal. 119. vntüchtig worden. Da ist nit der gůts thů-
Psalm. 52. ge/auch nitt einer. Jr schlund ist ein offenn grab/mit jren zungen handlend sy truglich. Natern gifft ist vnder jren läfftzen: jr mund
Prou. 1. ist voll flůchens vnd bitterkeit. Jre füß sind
Esa. 59. schnäll blůt zů vergiessen. In jren wägē ist
Psalm. 35. zerstörung vnd zerbrechung: vnd den wäg deß fridēs wüssend sy nit. Es ist kein forcht Gottes vor jren augen. Wir wüssennd aber das/was das gsatz sagt/das sagt es denen die vnd dem gsatz sind. Auff das aller mūd vstopffet werde/vñ alle welt sey Gott schuldig/darumm das kein fleisch durch deß gsatztes werck vor jm rechtfertig sein mag. Dañ
Gal. 2. durch das gsatz kūpt nun erkantnuß d sünd.

Nun aber ist on zůthůn deß gsatzes die gerechtigkeit die vor Gott gilt/geoffenbaret/ bezeügt durch das gsatz vñ die Propheten. Ich sag aber von sölicher gerechtigkeyt vor Gott/die da kumpt durch den glaubē in Jesum Christum/zů allen/vnd auff alle die da glaubend.

C Dann es ist hie kein vnderscheyd/sy sind alle sünder/vnd manglend deß preyses den Gott an jnen haben solt: vñ werdēd on verdienst frumm gemacht auff seiner gnad/durch die erlösung so durch Christum gschehē ist:
1. Joan. 1. welchen Gott hat fürgestellt zů einem gna-
1. Tim. 2. denstůl durch den glauben inn seinem blůt/ damit er die gerechtigkeit/die vor jm gilt/beweyse/inn dem/das er vergibt die sünd/die die vorhin sind geschehen vnder Göttlicher gedult/die er trůg: das er zů disen zeyten beweysete die gerechtigkeit die vor jm gilt/ vff
2. Cor. 5. das er allein gerecht sey/vnnd frumm mache den/der da ist deß glaubens in Jesum.

Wo ist dann nun dein rům: er ist auffgeschlossen. Durch welches gsatz: durch der
Gal. 2. werckē gsatz: nit also/sünd durch deß glaubens gsatz. So haltennd wir nun das der mensch frumm gemacht werde on zůthůn der wercken deß gsatztes/allein durch den glauben. Oder ist Gott allein der Juden Gott: Ist er nit auch der Heydē Gott: Ja frylich auch d Heyden Gott/sitmals er ist ein Gott der da frumm machet die beschneydung auß dem glauben/ vnnd die vorhaut durch den glauben. Wie: hebend wir dann das gsatz auf durch den glauben: Das sey verr vonn vns/sunder wir richtend das gsatz auf.

Das iiij. Capitel.

Der heylig Paulus zeygt durch Abraham an/das d glaub vnd nit das gsatz sälig mache.

WAs sagend wir dañ von vn A serem vatter Abraham das er gefunden habe nach dem fleysch: Das sagend wir: Ist Abrahā durch die werck frumm gemacht/so hat er wol rhům/aber nit bey Gott. Was sagt aber die geschrifft: Gene. 15. Abraham hat Gott glaubt/ vnd das ist jm Galat. 3. zur gerechtigkeyt gerechnet. Dem aber/der Iacob. 2. mit wercken vnfrumgadt/wirdt nit der lon auß gnad zůgerechnet/sunder auß schuld: dem aber/der nit mit wercken vmbgadt/ glaubt aber in den der die gottlosen frumm machet/ dem wirt sein glaub gerechnet zur gerechtigkeyt. Nach welcher weiß auch David sagt/ das die säligkeyt sey allein deß menschē/welchem Gott zůrechnet die gerechtikeyt on zůthůn der wercken/da er spricht: Sälig sind die/welchen jre vngerechtikeit vgeben sind/ vñ welchen jre sünd bedeckt sind. Sälig ist Psalm. 31. der mañ/welchem Got kein sünd zůrechnet. Nun dise säligkeyt/gadt sy über die beschneidung oder über die vorhaut: Wir müssend B ye sagē/ das Abraham sey sein glaub zur gerechtigkeit gerechnet. Wie ist er jm dann zů- Abrahā gerechnet: In der bschneydnng oder in der ist gevorhut: On zwyfel nit in der bschneydūg/ rechr. sunder in der vorhaut. Das zeychē aber der Gene. 17. beschneydung empfieng er zum sigel der ge- beschnitten. rechtigkeit deß glaubens/welchen er noch in Gen. 17. der vorhaut hat: auff das er wurde ein vat- vnnd ist mer Baß ter aller die da glaubēd in der vorhaut/ das 14. jar ee den selben sölichs auch gerechnet wurde zur gerechtikeit: vnd wurde auch ein vatter der beschneydung/nit allein deren die vonn der Galat. 2. beschneydung sind/sunder auch deren die ynhär wandlend in den füßstapffen deß glaubens/welcher da was in der vorhut vnsers vatters Abrahams.

Dann die vheyssung/das er der welt ein erb

consistent application of indented paragraphs also appears in Luther's own works, for example in *An den Christlichen Adel deutscher Nation* (Wittenberg, M. Lotter II: 1520) [Fig. 9]. The same goes for a number of works by authors from protestant circles, such as Caspar Schwenckfeld, e.g. his *Ein anwysunge* [. . .] (Zurich, C. Froschauer: 1528), or S. Franck, e.g. his *Die guldin Arch* (Augsburg, H. Steiner: 1538). In Schwenckfeld's editions we also sometimes see that indention is accompanied by a blank line. That the familiar Dutch-language (especially Antwerp) Bibles of the second quarter of the sixteenth century have taken over the structure of indentions from German Bibles is hardly surprising, since they are also inspired by them textually.[16] Examples are *De Bibel* (Antwerp, W. Vorsterman: 1533), and *Den Bibel* (Antwerp, J. van Liesvelt: 1534) [Fig. 10]. The same goes for English bibles printed in Anwerp in the same period.

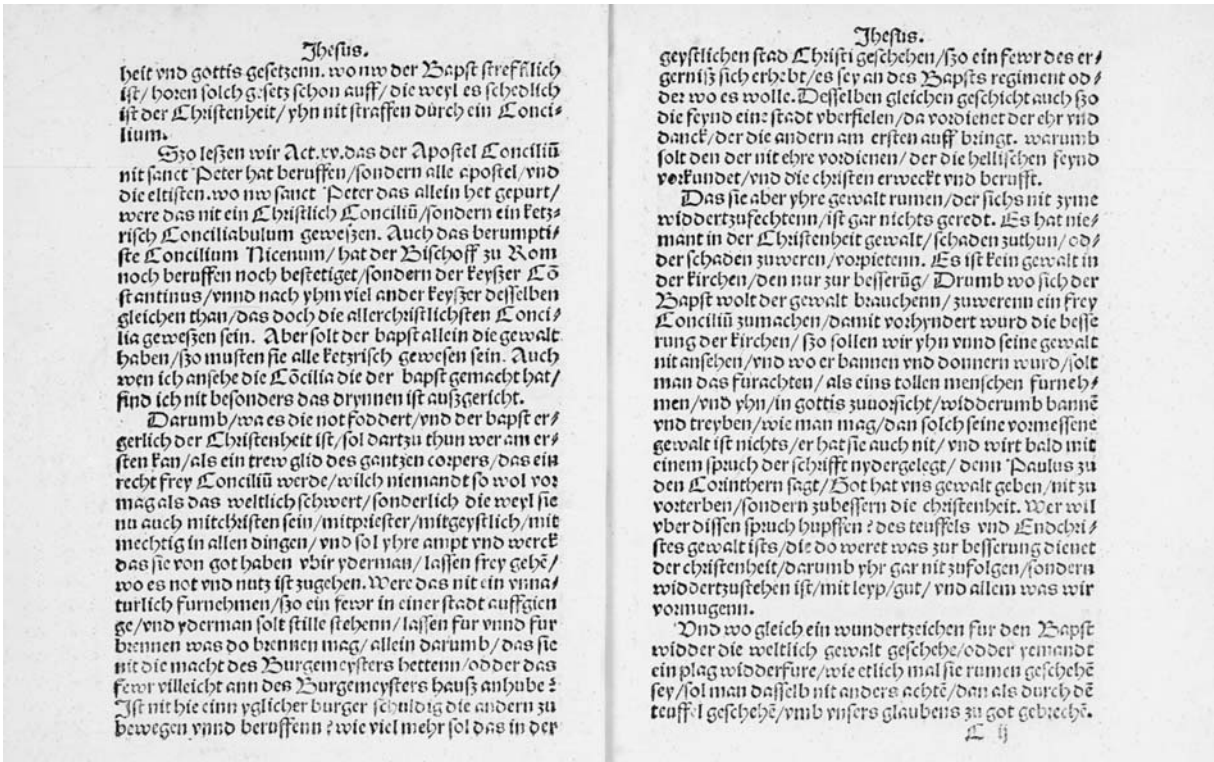
Both the *Poliphilus* editions, a few French-language examples, and above all German and Dutch examples, show that indented paragraphs appear from time to time in books in the vernacular. It is tantalizing to assume that this was due to didactic considerations: the less experienced reader of texts in the vernacular was offered a helping hand by a clear structure provided by paragraphs which are not too long (although the *Poliphilus* still was no easy reading).

The material that has so far been examined is highly limited, and such a sample does not permit any clear conclusion to be drawn concerning the development and spread of the paragraph. I can only make a few suggestions. First of all we should keep in mind that rubrication plays a minor part in these cases. Since it is copy-bound it forms no part of the typographical design, even if the typography does give a signal when a white space is introduced in which the rubricator can place a paragraph mark. The marking in red of the first capital of each sentence cannot be seen as a precursor of the paragraph: rubrication is not the same as a division into paragraphs. Besides, in the course of the sixteenth century rubrication declined. The material does not contradict my view that the indented para-

---

222, 226, 235; for Basle editions of Lutheran Bibles and other works printed by the Petri family see Hieronymus F., *1488 Petri—Schwabe 1988* (Basle: 1997) 270, 287, 357, 362, 412, 1387, 1458, 1570.

[16] Cf. Hollander A.A. den, *De Nederlandse Bijbelvertalingen 1522–1545* (Nieuwkoop: 1997) esp. 241; Arblaster P. et al. (eds.), *Tyndale's Testament* (Turnhout: 2002) passim.



Jhesus.

heit vnd gottis gesetzenn. wo nw der Bapst streflich ist/ horen solch gesetz schon auff/ die weyl es schedlich ist der Christenheit/ yhn nit straffen durch ein Concilium.

Szo lesen wir Act. xv. das der Apostel Concilij nit sanct Peter hat beruffen/ sondern alle apostel/ vnd die eltisten. wo nw sanct Peter das allein het gepurt/ were das nit ein Christlich Concilij/ sondern ein ketzrisch Conciliabulum gewesen. Auch das berumptiste Concilium Nicenum/ hat der Bischoff zu Rom noch beruffen noch bestetiget/ sondern der keyser Constantinus/ vnnd nach yhm viel ander keyser desselben gleichen than/ das doch die allerchristlichsten Concilia gewesen sein. Aber solt der bapst allein die gewalt haben/ szo musten sie alle ketzrisch gewesen sein. Auch wen ich ansehe die Cöcilia die der bapst gemacht hat/ find ich nit besonders das drynnen ist ausgericht.

Darumb/ wa es die not foddert/ vnd der bapst ergerlich der Christenheit ist/ sol dartzu thun wer am ersten kan/ als ein trew glid des gantzen corpers/ das ein recht frey Concilij werde/ welch niemandt so wol vormag als das weltlich schwert/ sonderlich die weyl sie nu auch mitchristen sein/ mitpriester/ mitgeystlich/ mit mechtig in allen dingen/ vnd sol yhre ampt vnd werck das sie von got haben ybir yderman/ lassen frey gehn/ wo es not vnd nutz ist zugehen. Were das nit ein vnnaturlich furnehmen/ szo ein fewr in einer stadt auffgienge/ vnd yderman solt stille stehenn/ lassen für vnnd für brennen was do brennen mag/ allein darumb/ das sie nit die macht des Burgemeysters hettenn/ odder das fewr villeicht ann des Burgemeysters hauss anhube? Ist nit hie einn yglicher burger schuldig die andern zu bewegen vnnd beruffenn? wie viel mehr sol das in der

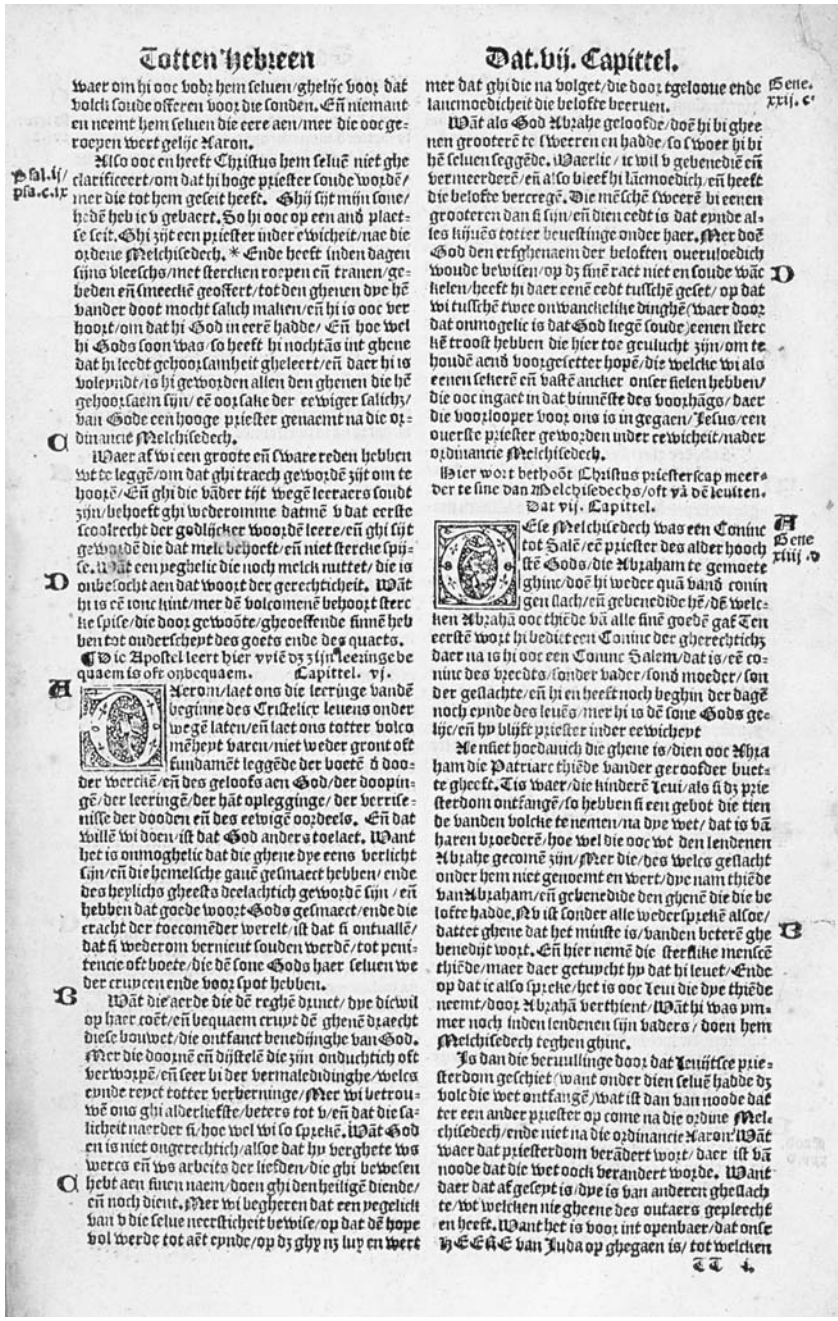
Jhesus.

geystlichen stad Christi geschehen/ szo ein fewr des ergernisz sich erhebt/ es sey an des Bapsts regiment oder wo es wolle. Desselben gleichen geschicht auch szo die feynd ein stadt vberfielen/ da vordienet der ehr vnd danck/ der die andern am ersten auff bringt. warumb solt den der nit ehre vordienen/ der die hellischen feynd vorkundet/ vnd die christen erweckt vnd beruffe.

Das sie aber yhre gewalt rumen/ der sichs nit zyme widdertzufechtenn/ ist gar nichts geredt. Es hat niemant in der Christenheit gewalt/ schaden zuthun/ oder schaden zuweren/ vorpietenn. Es ist kein gewalt in der kirchen/ den nur zur besserüg/ Drumb wo sich der Bapst wolt der gewalt brauchenn/ zuwerenn ein frey Concilij zumachen/ damit vorhyndert wurd die besserung der kirchen/ szo sollen wir yhn vnnd seine gewalt nit ansehen/ vnd wo er bannen vnd donnern wurd/ solt man das furachten/ als eins tollen menschen furnehmen/ vnd yhn/ in gottis zuuorsicht/ widderumb bannē vnd treyben/ wie man mag/ dan solch seine vormessene gewalt ist nichts/ er hat sie auch nit/ vnd wirt bald mit einem spruch der schrifft nydergelegt/ denn Paulus zu den Corinthern sagt/ Got hat vns gewalt geben/ nit zu vorterben/ sondern zubessern die christenheit. Wer wil vber dissen spruch hupffen? des teuffels vnd Endchristes gewalt ists/ die do weret was zur besserung dienet der christenheit/ darumb yhr gar nit zufolgen/ sondern widdertzustehen ist/ mit leyp/ gut/ vnd allem was wir vormugenn.

Vnd wo gleich ein wundertzeichen für den Bapst widder die weltlich gewalt geschehe/ odder yemandt ein plag widderfure/ wie etlich mal sie rumen geschehē sey/ sol man dasselb nit anders achtē/ dan als durch dē teuffel geschehē/ vmb vnsers glaubens zu got gebrechē.

Fig. 9. Martin Luther, *An den Christlichen Adel deutscher Nation* (Wittemberg, M. Lotter II: 1520) fol. C1 v–2 r.



Totten Hebreen

waer om hi ooc voor hem selven/ghelijc voor dat volck soude offeren voor die sonden. Ende niemant en neemt hem selven die eere aen/mer die ooc geroepen wert gelijc Aaron.

Also ooc en heeft Christus hem selue niet ghe Psal.ij/ clarificeert/om dat hi hoge priester soude worden/ psa.c.xc mer die tot hem geleit heeft. Ghij sijt mijn sone/ heden heb ic v gebaert. So hi ooc op een and plaetse seit. Ghi sijt een priester inder ewicheit/nae die ordene Melchisedech. * Ende heeft inden dagen sijns vleeschs/met sterchen roepen ende tranen/gebeden ende smeeche geoffert/tot den ghenen dye hem vander doot mocht salich maken/ende hi is ooc verhoort/om dat hi God in eren hadde/ Ende hoe wel hi Gods sone was/so heeft hi nochtans int ghene dat hi leedt gehoorsamheit gheleert/ende daer hi is volendet/is hi geworden allen den ghenen die hem gehoorsaem sijn/ eene oorsake der ewiger salicheyt/ van Gode een hooge priester genaemt na die ordinancie Melchisedech.

Waer af wi een groote ende ware reden hebben wt te leggen/om dat ghi traech geworden sijt om te hoorne/Ende ghi die bader tijt wegh leeraers soudt sijn/behoeft ghi wederomme datmen v dat eerste scoolrecht der godlicher woorden leere/ende ghi sijt gheworden die dat melc behoeft/ende niet stercke spijse. Wat een yeghelic die noch melck nuttet/ die is onbescheyt aen dat woort der gerechticheit. Want hi is een ionc kint/mer die volcomen behoort stercke spise/die door gewoonte/ghevoedende sinnen hebben tot onderscheyt des goets ende des quaets.

Die Apostel leert hier vrie dese sijn leeringe de quaem is oft onbequaem. Capittel. vj.

Aerom/laet ons die leeringe vanden begimme des Cristelicx leuens onder wegen laten/ende laet ons totter volcomenheyt varen/niet weder gront oft fundamēt leggende der boeten van doode werken/ende des gelooffs aen God/der doopinge/der leeringen/der hant oplegginge/ der verrisenisse der dooden ende des eewigen oordeels. Ende dat willen wi doen/ist dat God anders toelaet. Want het is onmoghelic dat die ghene dye eens verlicht sijn/ende die hemelsche gaue gesmaect hebben/ende des heylichs gheests deelachtich geworden sijn/ende hebben dat goede woort Gods gesmaect/ende die cracht der toecomender werelt/ist dat si ontuallen/ dat si weder om vernieut souden werden/tot penitencie oft boete/die de sone Gods haer selven weder cruycen ende voor spot hebben.

Want die aerde die de reghe druct/ dye dickwil op haer coet/ende bequaem cruyt den ghenen dzaecht diese bouwet/die ontfaet benedijnghe van God. Mer die doornen ende distelen die sijn onduchtich oft verworpen/ende seer bi der vermaledijnghe/welcs ende reyt totter verberninge/Mer wi betrouwen ons ghi alderliefste/beters tot v/ende die salicheit naerder si/hoe wel wi so spreken. Want God en is niet ongerechtich/alsoe dat hy verghete wes wercs ende wes arbeits der liefden/die ghi bewesen hebt aen sinen naem/doen ghi den heilighen diende/ende noch dient. Mer wi begheren dat een yeghelic van v die selue neersticheit bewise/op dat de hope vol worde tot aest ende/op dz ghy nz luy en wert

Dat.bij. Capittel.

mer dat ghi die na volget/die door tgeloone ende lanemoedicheit die belofte beeruen. Gene. xxij. c

Want als God Abrahe gelooffde/doe hi bi ghenen grooter te swerren en hadde/so swoer hi bi hē seluen seggende. Waerlic/ ic wil v gebenedie ende vermeerderē/ende also bleef hi lanemoedich/ende heeft die belofte bercregē. Die mēschē swerē bi eenen grooteren dan si sijn/ende dien eedt is dat ende alles kijfens totter beuestinge onder haer. Mer doe God den erfghenaem der belofte oueruloedich woude bewisen/op dz sine raet niet en soude wac D kelen/heeft hi daer eene eedt tusschē gelet/ op dat wi tusschē twee onwanckelike dinghē/waer door dat onmogelic is dat God liegē soude/eenen sterc hē troost hebben die hier toe gevlucht zijn/om te houdē aend voorgeletter hopē/die welcke wi als eenen seckere ende vaste ancker onser sielen hebben/ die ooc ingaet in dat binnenste des voorhāgs/daer die voorlooper voor ons is ingegaen/Jesus/een ouerste priester gewoorden onder ewicheit/nader ordinancie Melchisedech.

Hier woert beroert Christus priesterscap meerder te sine dan Melchisedechs/oft vā de ieuden.

Dat vij. Capittel.

Ele Melchisedech was een Coninc A tot Salē/ende priester des alder hooch Gene stē Gods/die Abraham te gemoete xiiij. v ghinc/doe hi weder quā vāden coningen slach/ende gebenedide hē/dē welcken Abrahā ooc thiēde vā alle sine goede gaf Ten eerste woert hi bedict een Coninc der gherechticheyt daer na is hi ooc een Coninc Salem/dat is/een coninc des vredts/sonder vader/sonder moeder/sonder geslachte/ende hi en heeft noch beghin der dagē noch ende des leuēs/mer hi is dē sone Gods gelijc/ende hy blijft priester inder ewicheyt

Alenliet hoe dauuch die ghene is/dien ooc Abraham die Patriarc thiēde vander geroofder buete gheeft. Dis waer/die kinderē Ieui/als si dz priesterdom ontfangē/so hebben si een gebot die tien de vanden volcke te nemen/na dye wet/ dat is vā haren broederē/hoe wel die ooc wt den lendenen Abrahe gecomē zijn/Mer die/des welcs geslacht onder hem niet genoemt en wert/dye nam thiēde van Abraham/ende gebenedide den ghenē die die belofte hadde. Nv ist sonder alle wederspreke alsoe/ datter ghene dat het minste is/banden beteren ghe B benedijt wort. Ende hier nemē die sterflike menschē thiēde/maer daer getuycht hy dat hi leuet/Ende op dat ic also spreke/het is ooc Ieui die dye thiēde neemt/door Abrahā verthient/Wāt hi was ymmer noch inden lendenen sijn baders/ doen hem Melchisedech teghen ghinc.

Is dan die beruullinge door dat Ieuytsche priesterdom geschiet/want onder dien selue hadde dz volc die wet ontfangē/wat ist dan van noode dat ter een ander priester op come na die ordine Melchisedech/ende niet na die ordinancie Aaron? Want waer dat priesterdom verādert wort/ daer ist vā noode dat die wet ooch verandert worde. Want daer dat af geseyt is/dye is van anderen ghesla chte/wt welcken nie gheene des outaers gepleecht en heeft. Want het is voor int openbaer/dat onse HEERE van Juda op ghegaen is/ tot welcken

TT 4.

Fig. 10. *Den Bibel* (Antwerp, J. van Liesvelt: 1534) fol. 2T1 r.

graph grew out of the white set by the compositor as an indication of a paragraph within the line (= 1): when this blank happens to be placed at the start of a line we already have a modern paragraph (= 3).

Although it is clearly present in the *Poliphilus* edition of 1499, the indented paragraph only emerges very slowly. One can suggest that it is stimulated by the didactic need to assist common readers of the vernacular. From the middle of the century we see that the indented paragraph appears ever more frequently. This observation concurs with a statement made by a French historian in 1685, according to whom the paragraph had been introduced into printed books a hundred years previously.[17] The mass of unstructured text which we saw in Vesalius' great work of 1543 was to disappear from typographical design. From the middle of the sixteenth century, therefore, we can really speak of 'the birth of the modern book',[18] even if the indented paragraph only comes into *general* use in the course of the seventeenth century.

Further research should be based on a greater number of editions but should also discuss the question of who was responsible for the paragraphing: the compositor in the printing house, the copy editor (who was usually a proof corrector), or the author or editor of the text? For this purpose surviving printer's copy will have to be studied.[19]

The indented paragraph (= 3) has remained the norm up to the present day. Admittedly the first private presses, c. 1900, inspired by the fifteenth and sixteenth centuries, also used other forms of paragraphing: printed paragraph marks *within* the line (= 1b), which gave the page the appearance of a true rectangle, appear in publications of the Kelmscott and Doves Press. The rectangular page was part of the 'ideal book'. The same objective also induced printers,

---

[17] Catherinot N., *L'art d'imprimer* (Bourges: 1685, facs. ed. D. McMurtrie, Chicago: 1942) 7.

[18] Cf. note 4.

[19] For lists of surviving printer's copy cf. Hellinga W. Gs, *Copy and print in the Netherlands* (Amsterdam: 1962) 105–109; Moore J.K., *Primary materials relating to copy and print in English books of the sixteenth and seventeenth centuries* (Oxford: 1992) 11–12; Voet L., *The Golden Compasses*, vol. 2 (Amsterdam: 1972) 279–280; Ford M.L., "Author's autograph and printer's copy", in Davies M. (ed.), *Incunabula, Studies in fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga* (London: 1999) 119–125; Meale C.M., "Wynkin de Worde's setting-copy for *IPOMYDON*", *Studies in Bibliography* 35 (1982) 156.

particularly the German private presses, followed in their turn by publishing firms such as Insel Verlag, to start the paragraph at the beginning of the line (= 2). This was also propagated by modernist typographical designers like Paul Renner.[20] Such a form of paragraphing is used in Germany to this day. Tschichold, another modernist designer, however, converted after the War to the indented paragraph, rightly claiming that it was more functional: indention gives a clearer 'articulation' to the text, and if the last line of the preceding paragraph does run to the end the new paragraph becomes invisible unless it is indented.[21]

Only very few historians of the book have studied the history of typographical design.[22] A few words should finally be said about their views on paragraphing. Roger Laufer was the first scholar to write about the history of the paragraph.[23] Giving a few, mainly French-language, examples of paragraphing from the second half of the sixteenth century, he referred to a didactic function but said nothing about the origin. The medievalists Paul Saenger and Michael Heinlen[24] maintain that the indented paragraph developed from the phenomenon of incomplete books, in other words manuscripts or printed works in which the initials and rubrication were not completed since the illuminators and rubricators could not keep up with the scribes and printers. This opinion implies that the white at the start of a line of the indented paragraph was to be filled in by a rubricator. However, when the indented paragraph emerged in the first half of the sixteenth century, the period in which the purchaser had his copy illuminated or rubricated was already over. Typography had annexed those areas which would traditionally have been filled in with ink and paint in the various copies, and initials, paragraph marks and ornaments were printed instead.[25]

---

[20] Cf. a.o. Burke C., *Paul Renner* (London: 1998) 176 n. 9, 188. The paragraphs in the novel by Walser M., *Tod eines Kritikers* (Frankfurt a. M.: 2002) start at the beginning of the line.

[21] Cf. Tschichold J., *Ausgewählte Aufsätze*, 24, 37–38, 118–123.

[22] Cf. note 1.

[23] Laufer R., "L'alinéa typographique", 53–63; Laufer R., "Les espaces du livre", in Martin H.-J. – Chartier R. (eds.), *Histoire de l'édition française*, vol. 2 (Paris: 1984) 135–137.

[24] Saenger P. – Heinlen M., "Incunable description and its implication for the analysis of fifteenth-century reading habits", in Hindman S. (ed.), *Printing the written word* (Ithaca-London: 1991) 251–252.

[25] Cf. Janssen, "Nominated", 199–200.

The reprint of the *Poliphilus* by the Manutius firm in 1545 had white in the places where initials would have stood, but this presentation was already an anachronism in 1545.[26] On the other hand, if the rubricators had been supposed to fill in the indentions in the 1499 *Poliphilus* with a mark, at least a few of the surviving copies would still retain such marks, but I have never encountered one that did. Indeed, as we have seen, rubrication marks on the white of the indention (= 3a) hardly appear in the material at all.[27]

The grand master of the history of the book in France, Henri-Jean Martin, has referred on a number of occasions to the development of the paragraph, usually in the same terms and giving the same examples. He did so most extensively in his impressive *Mise en page et mise en texte du livre français. La Naissance du livre moderne (XIVe–XVIIe siècles)*, already mentioned.[28] The period under discussion is the one in which the printed book obtained the form it has retained to the present day. The term 'mise en page' means typographical design, while 'mise en texte' refers to the structure of the text—the division into chapters and their subsections, and into paragraphs. Martin analysed the design of a series of books, and on each occasion related the 'form' to the evident intentions of the producer and the effect on the contemporary reader. This means that the culture in which the book in question was produced had also to be taken in consideration.

Martin is no clearer than Laufer about the origin of the indented paragraph. He refers to the development from indention of numerated text passages (one of the categories which I have not examined in my investigation), above all in the French translations of Calvin's *Institutio* (after 1550—the habit was subsequently adopted in the Latin

---

[26] Cf. Janssen, "De typografische vormgeving", 37.

[27] Tschichold too sees the origin of the indented paragraph in the omission of the painted paragraph mark in the white introduced by the compositor: Tschichold, *Ausgewählte Aufsätze*, 118.

[28] Martin, *Mise en page*, 126, 128–129, 223, 271, 315–317, 319–326. Cf. also: Martin H.-J., *Le livre français sous l'Ancien Régime* (Paris: 1987) 238–240, 256–258; Martin H.-J., "Les formes de publication au milieu du XVIIe siècle", in Duchêne R. – Ronzeau P. (eds.), *Ordre et contestation au temps des classiques, Actes*, vol. 2 (Paris: 1992) 211–224; Martin H.-J., "Lectures et mises en texte", in Chartier R. (ed.), *Histoires de la lecture* (Paris: 1995) 255–258; Martin H.-J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, 2nd ed. (Paris: 1996) 295–299, 307–308; English translation: *The history and power of writing* (Chicago-London: 1994) 316–320, 328–330; Martin H.-J., *The French book* (Baltimore-London: 1996) 80–84; Martin H.-J., "Préface and Alinéa", in Fouché P. et al. (eds.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 1 (Paris: 2002) XX, 55.

editions, too). The same phenomenon appears in *Le Prince* by Guez de Balzac published in 1631. In the reprint by the Paris printer P. Rocollet of 1634, however, the numeration has disappeared and we see truly indented paragraphs (= 3). Balzac explicitly attributes this paragraphing to his printer, and Descartes was to follow his friend Balzac's example when he had his *Discours de la méthode* (Leiden, J. Maire: 1637), set consistently in indented paragraphs.

Martin places the completion of the use of indented paragraphs in the eighteenth century, but he also mentions a few examples from the sixteenth century: Rabelais' *Gargantua* (Lyon, D. de Harsy: 1537, and Lyon, F. Juste: 1542), and two French-language editions of the Lyon printer J. de Tournes from 1558–1559. In this context, however, he overlooks the *Poliphilus* of 1499 and 1545, as well as the German and Dutch tradition discussed above. He does indeed refer to the white within the line in the afore-mentioned edition of Cicero, *De officiis* (Paris, Sorbonne Press: 1472) (= 1), undoubtedly introduced at the request of the founders and editors of the press, Fichet and Heynlin, but he does not connect it with the development of the modern indented paragraph.

That Martin should not refer to the *Poliphilus* is odd since he does discuss the use by the Aldine press of white *within* the line in a number of editions from 1513 on (the first being the Greek Plato, *Omnia opera* (Venice, A. Manutius: 1513). He uses the term 'blanc d'Alde' and rightly sees it as a form of structuring. Whether this can be regarded as paragraphing is open to doubt for, if we look more closely at the Greek Plato, we see that in almost every case the white is used before and after the names of the speakers in the dialogues (or of a speaker quoted within a direct speech). In these cases we are not dealing with the exclusive function of indicating a paragraph.[29] Aldus, moreover, had already made the same use of white next to the names of speakers in P. Bembo, *De Aetna* (Venice, A. Manutius: 1495).

[29] Concerning the 'blanc d'Alde' see Smith M.M., "'Le blanc aldin' and the paragraph mark", to be published; on rubrication see also her article "Patterns of incomplete rubrication in incunables", in *Medieval book production*, 133–146. I thank Mrs Smith for her observations on the first version of this article.

Selective bibliography

Arblaster P. et al. (eds.), *Tyndale's Testament* (Turnhout: 2002).

Brownrigg L.L. (ed.), *Medieval book production, Assessing the evidence* (Los Altos Hills: 1990).

Burke P., *Paul Renner* (London: 1998).

Catherinot N., *L'art d'imprimer* (Bourges: 1685, facs. ed. D. McMurtrie, Chicago: 1942).

Flood J.L., "Les premières Bibles allemandes dans le contexte de la typographie européenne des XVe et XVIe siècles", in Schwarzbach B.E. (ed.), *La Bible imprimée dans l'Europe moderne* (Paris: 1999) 144–165.

Fontaine Verwey H. de la, "De geboorte van het moderne boek", in Fontaine Verwey H. de la, *Uit de wereld van het boek*, vol. 1, 3e rev. ed. (Amsterdam: 1982) 11–44.

Ford M.L., "Author's autographs and printer's copy", in Davies M. (ed.), *Incunabula, Studies in fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga* (London: 1999) 109–128.

Fouché P. et al. (eds.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 1 (Paris: 2002).

Gumbert J.P., "'Typography' in the manuscript book", *Journal of the Printing Historical Society* 22 (1993) 5–28.

Hellinga W.G., *Copy and print in the Netherlands* (Amsterdam: 1961).

Hieronymus F., *1488 Petri—Schwabe 1988* (Basle: 1997).

Hollander A.A. den, *De Nederlandse Bijbelvertalingen 1522–1545* (Nieuwkoop: 1997).

Janssen F.A., "Author and printer in the history of typographical design", *Quaerendo* 21 (1991) 11–37.

——, "Nominated for the 'Best book designs' of the year 1512", *Quaerendo* 24 (1994) 181–205.

——, "De typografische vormgeving van Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*", *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen* (1999) 25–44.

Janssen F.A. – Bouthoorn R.M., "Vesalius exemplarisch: een auteur schrijft zijn uitgever", *De Boekenwereld* 14 (1998) 218–230.

Laufer R. (ed.), *La Notion de paragraphe* (Paris: 1985).

——, "L'alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle", in idem (ed.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985) 53–63.

——, "Les espaces du livre", in Martin H.-J. – Chartier R. (eds.), *Histoire de l'édition française*, vol. 2 (Paris: 1984) 128–139.

Martin H.-J., "Les formes de publication au milieu du XVIIe siècle", in Duchêne R. – Ronzeau P. (eds.), *Ordre et contestation au temps des classiques, Actes*, vol. 2 (Paris: 1992) 209–24.

——, *The French book* (Baltimore-London: 1996).

——, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, 2nd ed. (Paris: 1996); English translation: *The history and power of writing* (Chicago-London: 1994).

——, "Lectures et mises en texte", in Chartier R. (ed.), *Histoires de la lecture* (Paris: 1995) 249–260.

——, *Le livre français sous l'Ancien Régime* (Paris: 1987).

——, *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIVe–XVIIe siècles)* (Paris: 2000).

Martin H.-J. – Vezin J. (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscript* (Paris: 1990).

Meale C.M., "Wynkin de Worde's setting-copy for IPOMYDON", *Studies in Bibliography* 35 (1982) 156–170.

Moore J.K., *Primary materials relating to copy and print in English books of the sixteenth and seventeenth centuries* (Oxford: 1992).

Parkes M.B., *Pause and effect* (Aldershot: 1992).

Saenger P. – Heinlen M., "Incunable description and its implication for the analysis of fifteenth-century reading habits", in Hindman S. (ed.), *Printing the written word* (Ithaca-London: 1991) 225–258.
Saenger P. – van Kampen K. (eds.), *The Bible as Book. The first printed editions* (London-Newcastle: 1999).
Scheller R.W.H.P., *Opmaak en mise en page* (Amsterdam: 1966).
Smith M.M., "Patterns of incomplete rubrication in incunables", in Brownrigg L.L. (ed.), *Medieval book production, Assessing the evidence* (Los Altos Hills: 1990) 133–146
——, "Printed foliation", *Gutenberg-Jahrbuch* 63 (1988) 54–70.
Tschichold J., *Ausgewählte Aufsätze* (Basle-Stuttgart: 1975).
Vezin J., "La division en paragraphes dans les manuscrits de la Basse Antiquité et du Haut Moyen Age", in Laufer R. (ed.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985) 41–51.
Voet L., *The Golden Compasses*, vol. 2 (Amsterdam: 1972).
Volz H., *Martin Luthers deutsche Bibel* (Hamburg: 1978).

GENRESPECIFIC ‘ERKENNTNISSTEUERUNG’

LOCATING KNOWLEDGE

Ann Moss

One important way of organising knowledge in the Early Modern period was to 'place' it. The prime site for this procedure was the commonplace book. It was, moreover, in the commonplace book that the various ways of attending to a text we call 'reading' were reliably transmuted into cognition and processed as knowledge. From at least the second decade of the sixteenth century up until the end of the seventeenth and even beyond, reading a book and writing a book invariably involved the presence of a third party, the commonplace book. So, what was this humble, but crucially important accessory, this vehicle of cognition?[1] In brief, the commonplace book was a purpose-built instrument for the collection, classified storage, and recycling of knowledge. Between its covers, quotations culled from reading, most frequently Latin quotations, were collected and distributed under headings in such a way that they could be easily retrieved and used again. In the first instance, it was the method whereby one consciously appropriated the matter of the book one was reading by dismembering it, then fitting its constituent parts into a pre-ordered spectrum of areas of knowledge. As the headed sections in the commonplace book filled up, it became a reference book, a substitute memory, a repository of material to digest and regurgitate. For those involved in text production, it could mediate between the act of reading texts from which the extracts were gathered, and the act of writing, in which those same extracts were reproduced, paraphrased, rephrased, and manipulated to substantiate arguments and engineer rhetorical effect.

In 1512, the influential humanist, Erasmus, in probably his most influential book, *De duplici copia, verborum ac rerum*, gave instructions

[1] An overall view of the history of the commonplace book is best obtained from two sources: Goyet F., *Le Sublime du «lieu commun»: l'invention rhétorique dans l'Antiquité et la Renaissance* (Paris: 1996) and Moss A., *Printed Common-Place Books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford: 1996), translated into French as *Les Recueils de lieux communs: méthode pour apprendre à penser à la Renaissance* (Geneva: 2002).

for making commonplace books. Erasmus did not invent the commonplace book. Medieval schoolboys had learnt their Latin (not necessarily classical Latin) from collections of brief quotations. Medieval Bible concordances had assembled quotations under topics arranged alphabetically in order to service the very specialised rhetoric of the late medieval sermon. In the humanist fifteenth century, students bent on acquiring classically correct Latin learnt from examples of its usage in the best authors were much aided by collections of phrases and synonyms culled from Cicero and the poets.[2] But Erasmus codified such practices, made them more efficient, and turned them into a technology of reading, knowledge assimilation, information retrieval, and text production that would underwrite the education programme at every level.

Erasmus instructs the schoolboy to provide himself with several sheets of paper, later to be bound into a notebook. Then he is to 'make himself as full a list of place-headings as possible' for insertion at the top of each page. Erasmus continues:

> These headings you will take partly from the main types and subdivisions of the vices and virtues, partly from those things which are of particular note in human affairs and which are apt to crop up most frequently when we have to put forward a case. These headings should be arranged by similars and opposites; for things which are related naturally suggest what comes next, and the memory is prompted in a similar way by opposites [Erasmus gives examples of such heads: *pietas*, *fides*, *beneficientia* and their opposites, together with subdivisions, such as, in the case of *pietas*, proper devotion to God, to country, to parents, children, and teachers, together with their opposites]. After you have prepared yourself a sufficient number of headings and have next subdivided them one by one into their appropriate sections and labelled each section with its commonplace caption (word or short phrase), then whatever you come across in any author, particularly if it is especially striking, you will be able to note it down in its appropriate place: be it a story or a fable or an example or a new occurrence or a pithy remark or a witty saying or any other clever form of words or a proverb or a metaphor or a similitude. This will ensure that what you read will stay more firmly fixed in your mind and that you will learn to make use of the riches you have acquired by reading [. . .] Finally, whenever occasion demands, you will have ready to hand a supply of material for spoken or written composition, because you will have, as

[2] For details of these three types of practice, see Moss A., *Printed Common-Place Books*, chapters 2–4 (24–100).

> it were, a well organised set of pigeonholes, from which to extract what you want.[3]

This is, in essence, the commonplace book as it was constructed and as it was used throughout the Early Modern period. It was a mechanism familiar to every West European schoolboy because it was how he learnt to think and write in Latin from the moment he had mastered the rudiments of its grammar.

The compiler and owner of a commonplace book, whatever his age, was in the first instance a reader. With his notebook to hand, he probed his text, almost always a Latin text, picking up notable passages and attaching them to his prepared heads. At school, he would probably do this under the teacher's guidance, but the habit was supposed to be acquired for life. The adult reader, still writing out his extracts, made his own choices and went at his own pace. He would develop a sense that reading was an essentially private activity, as he transferred texts from a printed book in the public domain to the manuscript notebook that he owned as he owned the contents of his own mind. Such reading also exercised his initiative. He had licence to choose his own heads, and he could fit his extracts wherever he wished. He could amass quotations which supported each other, or he could juxtapose contradictory excerpts within a single container; or he could put the same passage under different heads. He could be as conventional or as sceptical as he pleased.

In practice, however, the heads, at least, tended to be much the same in all notebooks. This was partly because the printing industry quickly saw a commercial opportunity for mass production. From

---

[3] 'Eos [locos] sumet partim a generibus ac partibus vitiorum virtutumque, partim ab his quae sunt in rebus mortalium praecipua, quaeque frequentissime solent in suadendo incidere. Eaque conveniet iuxta rationem affinitatis et pugnantiae digerere; nam et quae inter se cognata sunt ultro admonent quid consequatur, et contrariorum eadem est memoria [. . .] Ergo posteaquam tibi titulos compararis quot erunt satis, eosque in ordinem quem voles digesseris, deinde singulis suas partes subieceris, rursum partibus addideris locos communes sive sententias, iam quicquid usquam obvium erit in ullis autoribus, praecipue si sit insignius, mox suo loco annotabis; sive erit fabula, sive apologus, sive exemplum, sive casus novus, sive sententia, sive lepide aut alioqui mire dictum, sive paroemia, sive metaphora, aut parabola. Atque ad eum modum pariter fiet ut et altius insideant animo quae legeris, et adsuescas uti lectionis operibus [. . .] Postremo utcunque postulat occasio, ad manum erit dicendi supellex, certis veluti nidis constitutis, unde quae voles petas' (Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*, ed. B.I. Knott, *Opera omnia* 1, 6 [Amsterdam: 1988] 258–261).

the 1530s, printed commonplace books proliferated, marketed as expertly pre-packaged labour-saving devices. The editions and re-editions of these compilations testify to the universal use of commonplace books among the literate. The headings used in printed commonplace books were frequently taken over into manuscript ones. This was normally the case with the general commonplace books and their largely moral focus, of the sort prescribed by Erasmus. Standardisation was even more marked once commonplace books became more ambitious in scope, as they very soon did. From 1519 onwards, Philip Melanchthon, the religious reformer associated with Luther, began building on Erasmus's prescription for generalist commonplace books. Melanchthon extended their methodology for reading to texts within the recognised disciplines of inquiry: politics, physics, theology, law, and so on. Each discipline was to be assigned its specific areas and sub-areas of investigation arranged under their agreed heads.[4] Commonplace books in their standardised mode transmit to us in effect the cultural matrix of Early Modern Europe. The headings they used and the texts they stored constituted the forms taken by its intellectual life, and the constant reprinting of commonplace books and recycling of their heads ensured its conservation and continuity. Moreover, the method of commonplacing impressed onto the minds of its practitioners the sense that all new knowledge, all new experience could and should be found its proper place under pre-selected and pre-ordered heads. The commonplace book functioning thus was a force for conservatism in the accumulation and application of knowledge. And yet, its mechanisms for distributing knowledge could also be destabilising and even innovative. Perhaps in a spirit of rebellion against this conformism, the owner of the private manuscript commonplace book could make a point of juxtaposing extracts from authoritative authors that were in sharp disagreement, and so knowingly trigger the potential capacity of contradictory quotations to explode the containers in which they were uneasily stored together. Quotations could be manoeuvred very

[4] Melanchthon's precepts for making commonplace books circulated widely in a little treatise *De locis communibus ratio* that was frequently reprinted as an item in collections of tracts on education. It had originally formed part of Melanchthon's earliest work on rhetoric, *De rhetorica libri tres*, first published in 1519. It may be consulted in Melanchthon's *Opera*, ed. C.G. Bretschneider – H.E. Bindseil, vol. 20 of *Corpus reformatorum* (Brunswick: 1854) cols. 695–698.

obliquely and could cancel each other out. The sceptical Montaigne was a master of that technique.[5]

Ideally with a separate commonplace book for each field of knowledge he was exploring, the reader probed his texts, extracted specimens and allocated them to appropriate places within a pre-arranged schema. This reading habit left very visible impressions on printed books, as well as minds, for it predisposed the purchaser to expect books geared to his reading habits. In response, sixteenth- and seventeenth-century publishers on all subjects made a point of advertising on their title-pages that their books were 'digested into commonplaces', that is to say provided with subject indices of topics suitable for use as commonplace-book headings. Lazy or hurried readers could use such indices as a tool for finding excerpts to increase their stock of commonplaces without necessarily engaging with the argument of the original text. Margins, too, were put to use for commonplace books. Certainly from the middle of the sixteenth century, printed marginalia to classical texts frequently consist of single words or short phrases that distil the moral force of a passage or name the moral quality in play. The text is no longer enclosed in tightly packed encyclopaedic commentary, as was previously the case. It now lies open to the commonplacing reader poised to dismember it to fill sections of his notebook tagged by the marginalia in the printed book he is perusing. Some editions of literary works enclose notable passages within printed quotation marks, to save readers trouble in making pertinent selections.[6] More often, printed books remaining from the sixteenth and seventeenth centuries are littered with manuscript underlining and marginal marks made by readers who planned to transfer extracts to their commonplace books. Sometimes, in the absence of a printed subject index, readers constructed their own on fly-leaves, as they were advised at school, as a preliminary to dissection. Manuscript annotations to printed books that look strange are often easily explainable

[5] For a sceptical commonplace book with a political cast, see Sharpe K.M., *Reading Revolutions: The Politics of Reading in Early Modern England* (London-New Haven: 2000).

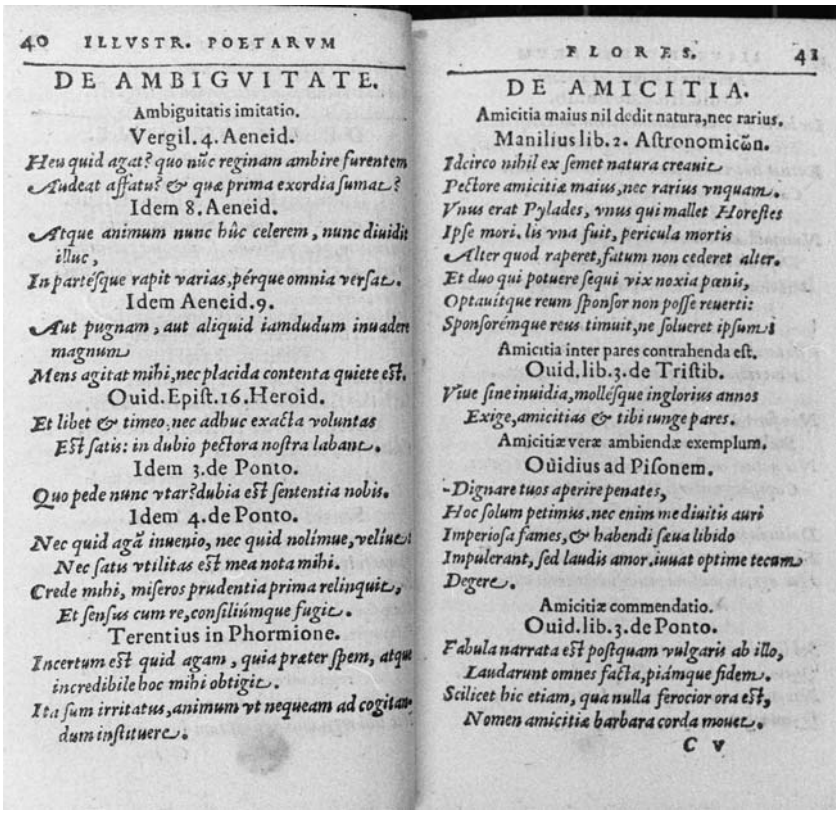
[6] For the early history of the quotation mark, see Parkes M.B., *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (Aldershot: 1992) 57–60; and for a detailed history of the practice of indicating commonplace-book material by quotation marks in the printing of English vernacular works, Hunter G.K., "The Marking of *Sententiae* in Elizabethan Printed Plays, Poems, and Romances", *The Library*, 5th series 6 (1951) 171–188.

by commonplacing techniques, for example cases where a reader has transferred entries from the printed commonplace index at the back of the book to appropriate places in the margins of his text, in order to facilitate the process of copying out.

The commonplacing reader was not only an extractor. He was a knowledge organiser. The headings for discipline-specific commonplace books were largely determined by categories already built into those subjects, but the more widely spread habit of using generalised notebooks for general reading required their owners to make their own decisions about ordering their chosen heads. Printed commonplace books provided them with plenty of models. The most common system for arranging the categories under which extracts were collected was strict alphabetisation, a system that humanist promoters of commonplace books had inherited from medieval compilers of Biblical concordances. Alphabetical ordering is obviously the quickest way of stowing information and has no rival when it comes to retrieving it [Fig. 1 and 2].[7]

There were, however, other schemes for mapping the universe of knowledge of which the commonplace book was the textual microcosm. There was the order of the Book of Nature itself. Heads could begin with God and things eternal, and proceed hierarchically in descending order through the animate and inanimate things of nature, usually with man and all his attributes taking a disproportionate number of places in the middle. There were also moral schemes, making heads and subheads out of well-known systems for categorising types of behaviour. When their entries were distributed under the Seven Virtues and the Deadly Sins, or the Ten Commandments, or the virtues and vices as catalogued by St Thomas Aquinas, commonplace books were vehicles for adjusting extracts from pagan classical writers to a Christian ethic. On the other hand, commonplace books imprinted pagan moral categories on the minds of their com-

[7] In the most successful printed commonplace book of all time, *Illustrium poetarum flores*, first printed in 1538, the sequence of main headings was alphabetically arranged, and divided into sub-groups by captions, as recommended by Erasmus in *De copia* [Fig. 1]. The most carefully ordered of all commonplace books were edited at the end of the sixteenth century by Josef Lang [Fig. 2]; here the quotations listed under alphabetically arranged heads are grouped by origin, from the Bible, the Church Fathers, the poets, the philosophers, collections of apophthegmata and similitudes, sacred and profane *exempla*, hieroglyphs and emblems.



40 ILLVSTR. POETARVM

DE AMBIGVITATE.

Ambiguitatis imitatio.

Vergil. 4. Aeneid.

Heu quid agat? quo nũc reginam ambire furentem
Audeat affatu? & quæ prima exordia ſumat?

Idem 8. Aeneid.

Atque animum nunc hûc celerem, nunc diuidit illuc,
In parteſque rapit varias, pérque omnia verſat.

Idem Aeneid. 9.

Aut pugnam, aut aliquid iamdudum inuaderem magnum
Mens agitat mihi, nec placida contenta quiete eſt.

Ouid. Epiſt. 16. Heroid.

Et libet & timeo, nec adhuc exacta voluntas
Eſt ſatis: in dubio pectora noſtra labant.

Idem 3. de Ponto.

Quo pede nunc vtar? dubia eſt ſententia nobis.

Idem 4. de Ponto.

Nec quid agã inuenio, nec quid nolimue, velimue
Nec ſatis vtilitas eſt mea nota mihi.
Crede mihi, miſeros prudentia prima relinquit,
Et ſenſus cum re, conſiliúmque fugit.

Terentius in Phormione.

Incertum eſt quid agam, quia præter ſpem, atque incredibile hoc mihi obtigit.
Ita ſum irritatus, animum vt nequeam ad cogitandum inſtituere.

FLORES. 41

DE AMICITIA.

Amicitia maius nil dedit natura, nec rarius.

Manilius lib. 2. Aſtronomicõn.

Idcirco nihil ex ſemet natura creauit
Pectore amicitiæ maius, nec rarius vnquam.
Vnus erat Pylades, vnus qui mallet Horeſtes
Ipſe mori. his vna fuit, pericula mortis
Alter quod raperet, fatum non cederet alter.
Et duo qui potuere ſequi vix noxia pœnis,
Optauitque reum ſponſor non poſſe reuerti:
Sponſorémque reus timuit, ne ſolueret ipſum.

Amicitia inter pares contrahenda eſt.

Ouid. lib. 3. de Triſtib.

Viue ſine inuidia, molleſque inglorius annos
Exige, amicitias & tibi iunge pares.

Amicitiæ veræ ambiendæ exemplum.

Ouidius ad Piſonem.

Dignare tuos aperire penates,
Hoc ſolum petimus. nec enim me diuitis auri
Imperioſa fames, & habendi ſeua libido
Impulerant, ſed laudis amor. iuuat optime tecum
Degere.

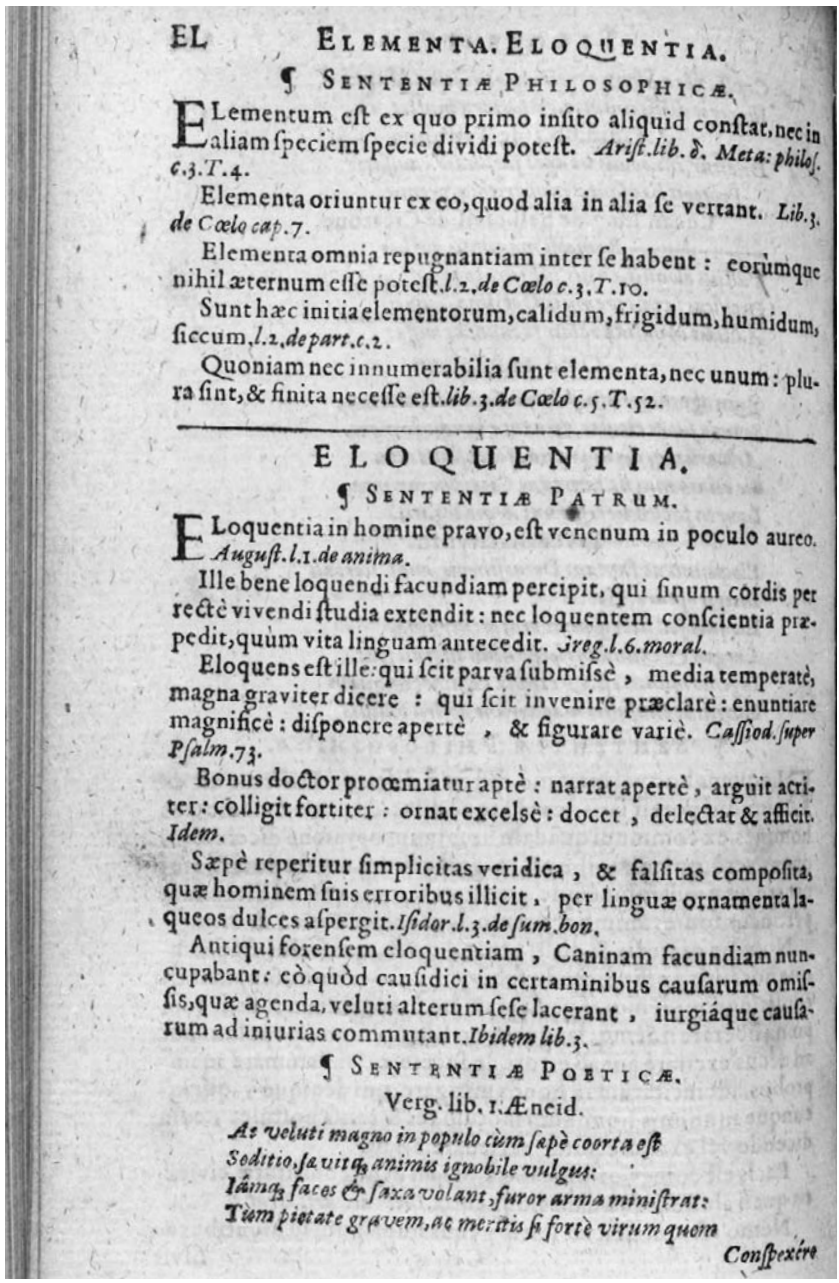
Amicitiæ commendatio.

Ouid. lib. 3. de Ponto.

Fabula narrata eſt poſtquam vulgaris ab illo,
Laudarunt omnes facta, piámque fidem.
Scilicet hic etiam, qua nulla ferocior ora eſt,
Nomen amicitiæ barbara corda mouet.

C v

Fig. 1. Octavianus Mirandula (ed.), *Illustrium poetarum flores per Octavianum Mirandulam collecti, et a studioso quodam in locos communes nuper digesti* (Paris: 1561) 40–41 (Durham University Library, Wilson 111).



EL ELEMENTA. ELOQUENTIA.

¶ SENTENTIÆ PHILOSOPHICÆ.

ELementum eſt ex quo primo inſito aliquid conſtat, nec in aliam ſpeciem ſpecie dividi poteſt. *Ariſt. lib. δ. Meta: philoſ. c.3.T.4.*

Elementa oriuntur ex eo, quod alia in alia ſe vertant. *Lib.3. de Cœlo cap.7.*

Elementa omnia repugnantiam inter ſe habent: eorumque nihil æternum eſſe poteſt. *l.2. de Cœlo c.3.T.10.*

Sunt hæc initia elementorum, calidum, frigidum, humidum, ſiccum, *l.2. de part. c.2.*

Quoniam nec innumerabilia ſunt elementa, nec unum: plura ſint, & finita neceſſe eſt. *lib.3. de Cœlo c.5.T.52.*

ELOQUENTIA.

¶ SENTENTIÆ PATRUM.

ELoquentia in homine pravo, eſt venenum in poculo aureo. *Auguſt. l.1. de anima.*

Ille bene loquendi facundiam percipit, qui ſinum cordis per rectè vivendi ſtudia extendit: nec loquentem conſcientia præpedit, quùm vita linguam antecedit. *Greg. l.6. moral.*

Eloquens eſt ille: qui ſcit parva ſubmiſsè, media temperatè, magna graviter dicere: qui ſcit invenire præclarè: enuntiare magnificè: diſponere apertè, & figurare variè. *Caſſiod. ſuper Pſalm.73.*

Bonus doctor procœmiatur aptè: narrat apertè, arguit acriter: colligit fortiter: ornat excelsè: docet, delectat & afficit. *Idem.*

Sæpè reperitur ſimplicitas veridica, & falſitas compoſita, quæ hominem ſuis erroribus illicit, per linguæ ornamenta laqueos dulces aſpergit. *Iſidor. l.3. de ſum. bon.*

Antiqui forenſem eloquentiam, Caninam facundiam nuncupabant: eò quòd cauſidici in certaminibus cauſarum omiſſis, quæ agenda, veluti alterum ſeſe lacerant, iurgiáque cauſarum ad iniurias commutant. *Ibidem lib.3.*

¶ SENTENTIÆ POETICÆ.

Verg. lib. 1. Æneid.

At veluti magno in populo cùm ſæpè coorta eſt
Seditio, ſæuitq; animis ignobile vulgus:
Iámq; faces & ſaxa volant, furor arma miniſtrat:
Tum pietate grauem, ac meritis ſi forte virum quem
Conſpexére

Fig. 2. Josef Lang (ed.), *Anthologia sive Florilegium rerum et materiarum selectarum* (Strasbourg: 1581) fol. 204v (British Library, 1075. h. 10).

pilers whenever they fitted excerpts into places derived from Aristotle's *Ethics* or the *Exempla* of Valerius Maximus.[8]

The commonplace book impacted on other systems for storing and retrieving knowledge, notably *bibliothecae*. That term denoted reference 'libraries' in books, such as subject bibliographies and encyclopaedias, as well as real rooms with books on shelves. From the middle of the sixteenth century, encyclopaedias of knowledge advertised the fact that they 'embraced the commonplaces and categories [. . .] of all philosophy and every discipline and area of inquiry'.[9] Their arrangement of such commonplaces mirrored systems found in commonplace books, with quotations replaced by references to books, though, not infrequently, quotations crept back in the form of passages cited from the reference books. By the seventeenth century, descriptions of plans for libraries often visualise the physical place where knowledge was to be stored as a spatialised commonplace book, with books pigeonholed on labelled shelves corresponding to standard notebook heads.[10]

The concept of the library also invaded the language of the commonplace book. The reader was encouraged to regard collecting extracts as a way of making a large library available in a small volume. A particularly telling example of a commonplace book called a 'library' is the *Library for Exiles* compiled by the Dutch humanist, Jan Gruter, from a very large commonplace book he had already published in happier days. His 'library for exiles' was published after 1622, when he had seen the great Palatine Library of which he was librarian, and his own personal library, plundered, transported, and partially destroyed in the sack of Heidelberg. His commonplace-book library for exiles was a portable distillation of useful knowledge and, in effect, a virtual library, immune from real damage, because it could always, theoretically, be printed out again.[11]

---

[8] For examples of all these ordering systems, see Moss, *Printed Commonplace-Books*, passim.

[9] As on the title-page of Konrad Gesner's *Pandectarum sive partitionum universalium libri XXI* (Zurich: 1548).

[10] Cf. Serrai A., *Dai 'loci communes' alla bibliometra* (Rome: 1984) 111–122; Chartier R., *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle* (Aix-en-Provence: 1992).

[11] Gruter J., *Bibliotheca exulum, seu enchiridion divinae humanaeque prudentiae* (Frankfurt a. M: 1625).

There were also more random patterns of arranging commonplaces. Erasmus, who hated alphabetisation, preferred to order the heads so as to construct infinitely extensible chains of words connected by likenesses, affinities, and contraries. The motivation behind apparently free ordering of this kind was the production of persuasive discourse, rhetorical invention, rather than a mapping of the known places of the universe of knowledge [Fig. 3].[12] Now we move to the notion of cognition as the product of formally constructed discourse, cognition engineered by connected words rather than by the accumulation of discrete facts and opinions. And indeed the humanists' commonplace books stored words as well as things. As far as knowledge of language was concerned, they made sure, in particular, that the language-learning compiler retained samples of good Latin usage. Yet these repositories did more than stack verbal expressions. They were also search engines marvellously adapted to the Renaissance theory of composition. That theory valued variety of utterance and abundance of words, located the pleasure of reading in intertextual agility, and prized imitation above originality. In order to find material to recycle, imitate, or adapt, the writer (or speaker) had only to consult the heads of his commonplace book and use what he found located there. He found ideas to amplify. He also found a treasure-trove of adages, aphorisms, examples, similitudes, and tropes, in riotous abundance. Commonplace books supplied, and they also programmed, a style of verbal discourse that could be pithy, witty, aphoristic, but one that revelled just as much in dilation, ornamentation, redundance.

The production techniques of the commonplace book did not just foster stylistic brilliance. Promoters of commonplace books often stipulated that compilers should insert into them named stratagems of argument by way of subheads or marginal notes. It should be remembered that writers who used the commonplace-book mechanism (and that was nearly all writers) were also trained from an early age in dialectic, that is to say, in tightly orchestrated techniques of persuasion based on plausible arguments. They knew how to use familiar

[12] The most frequently published commonplace book of prose extracts, *M. Tullii Ciceronis sententiae illustriores*, compiled in 1541 and subsequently much expanded, represents a fairly loose amalgam of methods of ordering; the hierarchy of nature directs the book overall, but, within that, associations of affinity and antithesis make the connections between commonplace heads [Fig. 3].

150 CICERONIS

na & uidemus,146

Oratio debet esse ornatior sententijs, quàm uerbis. Part.Orat.

Non tam copia, quàm modus in dicendo quærendus est. Pro Leg.Man.

Decorus est sermo senis, quietus, et remissus, facitq; persæpe sibi audientiam diserti senis compta oratio & mitis. C.Maior.

Difficile est dictu,quantopere conciliet animos hominum comitas,affabilitasq; sermonis. 2.Officiorum.

Sermo familiaris quatenus moderandus sit, lege plenius primo Offic. cap. Et quoniam,cum sequenti.

De nobis in neutram partem loquendum. 92

Minimè sibi quisq; notus est,& difficillimè de se quisq; iudicare ac sentire potest. 3.de Oratore.

Nemo de se satis honestè, ac sine multorum inuidia loqui potest. Cic.in Vatinium.

Vt uerecundius ipsi de sese omnes scribant necesse est,si quid est laudandum: & prætereant:si quid reprehẽdendum est: accedit etiam ut minor sit fides,minor autoritas. C.L.Lucceio,Fam.5

Multis doctrina non deest,sed oratio. 93

Fieri potest ut rectè quis sentiat: & id quod sentit,politè eloqui nõ possit. 1.Tus.

Sunt

SENTENTIAE. 151

Sunt qui se ita literis abdiderunt, ut nihil possint ex his neq; ad communem afferre fructum,neq; in aspectũ, lucemq; proferre. Pro Arch.Poeta.

Sunt quidam aut ita lingua hæsitantes, aut ita uoce absoni, aut ita uultu, motuq; corporis uasti atq; agrestes, ut etiam si ingenijs atq; arte ualeant, tamen in doctorum numerum uenire non possint.Sunt autem quidam,ita naturæ muneribus in ijsdem rebus habiles, ita ornati,ut non nati,sed ab aliquo deo ficti esse uideantur. 1.de Orat.

Siniſtri quidam laudatores. 94

Sunt qui nihil laudant,nisi quod se imitari posse confidunt. 2.Tusc.

Nunc tantum quisq; laudat,quatum se posse sperat imitari. Orat ad Brut.

Est iniqua,in omni re accusanda,prætermissis bonis,malorum enumeratio, uitiorumq; selectio. 3 de Legib.

Est liberum, alterum laudare,de quo,quicquid detrahas, necesse est aut infirmitati, aut inuidiæ assignetur. Cecinna Cicer.Fam.6

Inuidia. 95

Inuidentia, est ægritudo ex alterius rebus secundis. 3.Tuscul.

Virtutis comes inuidia,pleruncq; bonos insectatur. 4.ad Heren.

k 4 *Late*

Fig. 3. Pierre Lagnier (ed.), *M. Tullii Ciceronis sententiae illustriores, Apophthegmata item et Parabolae sive Similia: aliquot praeterea eiusdem piae sententiae* (Lyon: 1547) 150–151 (British Library, 246. a. 22).

argumentative procedures as operators for manipulating the general heads in the commonplace book and bringing into strategic play the quotations collected under them. In school texts, 'places of argument', from definition, from cause, from effect, from comparison, from similarity, and a host of others, were frequently indicated in marginal notes adjacent to passages suitable for insertion in the commonplace book. The excerpting reader was appropriating not only an exemplary form of words, but also the means, as Erasmus had hoped, of 'putting forward a case' effectively. Discourse generated from commonplace books was characterised by argumentative rigour as well as dazzling verbal variety. The area in which Early Modern argument was keenest was religious dispute. Philip Melanchthon, who was, as we have noted, a major proponent of commonplace books, shifted the ground in that area from disputation based on the validity of theological propositions to a paradigm for debating procedure in which the agreed topics or *loci communes* (commonplaces) of religious belief were defined and discussed in the light of stock-piled Biblical quotations. The Catholics were forced onto this new terrain, and on both sides of the confessional divide commonplace books became the chief arsenal for the war of words.[13]

Nevertheless, if commonplace books provided weapons to fly from one side to the other of the religious debate, they also provided common ground. Whatever their confessional allegiance, practitioners of commonplace books formed a community united by a shared legacy: the teaching and learning procedures they had experienced at school. The texts from which printed commonplace books of the more general sort drew their collected quotations were primarily the core texts of the Latin school curriculum that was current throughout Western Europe. What was being hoarded in commonplace books was an élite culture, the peculiar property of those who had been educated in the Latin school. Because commonplace books were instruments in universal use within that culture, and because the texts they collected

[13] Melanchthon's own compendium for the Protestant side of the debate was his *Loci communes rerum theologicarum, seu hypotypsoses theologicae*, first printed at Basle in 1521 and subsequently much revised and enlarged. The Catholic Johann von Eck's immediate response was his rather less intellectually impressive *Enchiridion locorum communium adversus Lutherum et alios hostes ecclesiae* of 1525, a work that served Catholic preachers instructing their layfolk to hold their own in argument. There are many Protestant and Catholic commonplace books on religious topics from the mid-1520s on, very often with sermons in mind.

were its shared resource, they were a very cohesive factor across all Western Europe. Commonplace-book culture transcended the divisions that split post-Reformation Europe, bonding an educated élite whose collective memory was stocked from classical texts packaged in containers labelled with an indication of their source in the name of the author and of their content in the heading under which they were located. The commonplace book, both in terms of its content and in terms of its use, was very much the emblem of this knowledge community.

Contiguous with the commonplace-book community, and in constant interaction with it, were vernacular speakers not schooled in Latin. The history of the impression made by commonplace books on Renaissance vernacular culture is a history of colonisation, in which the vernaculars started as second class citizens, but were eventually assimilated, and would, indeed, outmanoeuvre their colonisers. The main medium at the outset of this process of acculturation was translation. In the 1570s, both in England and in France, commonplace books of excerpts were translated from Latin. They thus transposed into the vernacular the moral universe imprinted on the minds of Latin-educated schoolboys, together with commonplace-book paradigms for the organisation of knowledge. Nevertheless, the early translated commonplace books allowed only restricted access to the cultural patrimony of the élite. They did not track erudite routes back to the source of the quotations. They assembled extracts that distilled the essence of what Latin authors had said into communicative, but very uniform, French or English, lacking any stylistic sophistication. Size, title-pages, and page lay-out make it clear that such volumes were targeted at the lower end of the market. A generation later, however, round about 1600, the commonplace-book format, now naturalised in the vernaculars, was providing containers for collecting aphorisms, similitudes, examples, and proverbs on a scale that has no rival in Latin counterparts. Vernacular commonplace books are no longer managing instruction for the educationally disadvantaged. They are feeding extravagant rhetorical display that mimics and outrageously outdoes the *copia* prescribed by Erasmus and furnished by the notebook for which he gave directions. The categories into which they place their extracts replicate the standardised headings in printed Latin commonplace books, but the quotations they parade to exemplify their highly figured turns of speech are culled from contemporary vernacular authors. Vernacular liter-

ature is asserting its independence and its equality with the élite culture of the Latin speech community, but it acquires and proclaims its legitimacy by conforming to the regulating norms of knowledge organisation and discourse production inherited from the commonplace book.

Selective Bibliography

GOYET F., *Le Sublime du «lieu commun»: l'invention rhétorique dans l'Antiquité et la Renaissance* (Paris: 1996).
Moss A., *Printed Common-Place Books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford: 1996).

ARS ANTIQUITATIS: ERKENNTNISSTEUERUNG UND WISSENSVERWALTUNG IN WERKEN ZUR RÖMISCHEN KULTURGESCHICHTE (CA. 1500–1750)

Karl A.E. Enenkel

Die Kulturgeschichte des klassischen Altertums stellt für die Fragen der Erkenntnissteuerung und Wissensverwaltung im Buch der Frühen Neuzeit einen besonders interessanten Fall dar, insofern es sich um ein Wissensgebiet spezifisch frühneuzeitlicher Signatur handelt – eine frühneuzeitliche ‚Erfindung', deren spektakuläre Entwicklung zwischen 1459 und 1700 im Hinblick auf Erkenntnisstand und Methodik sich mit dem Aufstieg des Buchdrucks nachhaltig überschneidet. Das Gebiet definiert sich über einen ‚Erfinder' (Flavio Biondo), ein Gründungswerk (*Roma Triumphans*, 1459), gewisse Kernbegriffe und eine bestimmte thematische Struktur als eigengesetzliche Wissenschaft. Sie hat sich besonders nach der Etablierung des Buchdrucks, ab ca. 1500, rasant entwickelt und zwischen 1545 und 1625 einen wahren Boom erlebt. Die Kulturgeschichte des klassischen Altertums wurde zu einem Modefach mit Breitenwirkung und Institutionalisierungstendenz: In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts rückte es in den Schul- und Universitätsunterricht vor. Der Regensburger Gymnasialrektor Thomas Freigius spricht 1581 sogar die Erwartung aus, dass die *Ars antiquitatis* in naher Zukunft in die Wissensverwaltungsbastion der Sieben *Artes liberales* eingegliedert werden würde.[1] Die Neuartigkeit der Wissenschaft, ihre heftige Evolution und ihre starke Expansion stellten besonders hohe Anforderungen an die Wissensverwaltung: Dies rechtfertigt die Annahme, dass eine so kräftige Wissenschaftsentwicklung sich in der formalen Gestaltung der gedruckten Werke spiegelt.

Mit dem riesigen Umfang des überlieferten Materials kontrastiert, dass die frühneuzeitliche *Ars antiquitatis* nur ganz ungenügend erforscht

[1] Im Vorspann zu den *Antiquitates* des Rosinus (Basel: 1583), 3. Brief: „Ioannes Thomas Freigius benevolo lectori S.". Der Brief trägt das Datum des 1. 9. 1581.

ist und, es bisher lediglich einige verstreute Studien zu einzelnen Autoren gibt.[2] Die Fragen der Erkenntnissteuerung und Wissensverwaltung wurden bisher nicht einmal aufgeworfen. Dieser Beitrag versteht sich daher notgedrungen als ein erster Vorstoß in ein weitgehend unerschlossenes Gebiet. Die Liste der von mir untersuchten Drucke erhebt keinen Vollständigkeitsanspruch. Ich habe für diesen Beitrag an die sechzig Drucke zwischen 1503 und 1748 gesichtet, wobei ich versucht habe, Hauptautoren zu erfassen und chronologische Längsschnitte herzustellen.[3] Die Präsentation des Beitrags gruppiert sich um zwei Hauptfelder der Buchgestaltung: die Titelei und den Haupttext. Davon ausgehend wird eine Reihe der von Gérard Genette als Paratexte bezeichneter Gestaltungselemente behandelt – Inhaltsverzeichnisse, Vorworte, Indices, Marginalien, Fußnoten usw.[4]

Die Erkenntnissteuerung und Wissensverwaltung, die auf den Titeleien der *Ars Antiquitatis* stattfindet, ist im Rahmen der Gestaltungsmittel zu verorten, welche der Buchdruck zwischen ca. 1470 und

---

[2] Die Ansicht, dass in der antiquarischen Kulturgeschichte bemerkenswerte Neuerungen in den historischen Wissenschaften stattfanden, setzt sich erst langsam durch. Für den Nachholbedarf ist symptomatisch, dass in der rezenten, indispensablen gattungsgeschichtlichen und bibliographischen Erschließung der Neulateinischen Literatur im 2. Teil von Ijsewijns *Companion for Neolatin Studies* die Gattung der antiquarischen Historiographie nicht behandelt wird, weder in der Abteilung über literarische Historiographie, noch in der über wissenschaftliche Prosa (vgl. IJsewijn J. – Sacré D., *Companion to Neo-Latin Studies. Part II. Literary, linguistic, philological and editorial questions*. Second entirely rewritten edition (Löwen: 1998)). Auch die Archäologie wird nicht vermeldet. Roberto Weiss' stimulierendes Werk *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford-New York: 1969; 2. Auflage 1988) hat auf die Erforschung der neulateinischen antiquarischen Kulturgeschichten nicht die Auswirkung gehabt, die man sich wünschen würde. Die verstreuten Studien fokussieren zum Teil auf Biondo und neuerdings auf Lipsius. Vgl. Mazzocco A., „Biondo Flavio and the Antiquarian Tradition", in Schoeck R.J. (Hrsg.), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis* (New York: 1985) 124–136; Ders., „Some Philological Aspects of Biondo Flavio's *Roma Triumphans*", *Humanistica Lovaniensia* 28 (1979) 10–15; ders., „Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento", in De Caprio V. (Hrsg.), *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi* (Rom: 1987) 55–71; Enenkel K.A.E., „Strange and Bewildering Antiquity: Lipsius's Dialogue *Saturnales Sermones* on Gladiatorial Games (1582)", in Ders. – De Jong J.L. – De Landtsheer J. (Hrsg.), *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literatures of the Early Modern Period* (*Intersections. Yearbook for Early Modern Studies* 1 (2001)) 75–99; Laureys M., „'The Grandeur that was Rome': Scholarly Analysis and Pious Awe in Lipsius's *Admiranda*", in ebd. 123–146; Enenkel K.A.E., „Ein Plädoyer für den Imperialismus: Justus Lipsius' kulturhistorische Monographie *Admiranda sive de magnitudine Romana* (1598)" *Daphnis* 33 (2004; im Druck) (jeweils mit weiteren Quellenverweisen).

[3] Für die bibliographischen Angaben zu den gesichteten Drucken s. die Auswahlbibliographie.

[4] *Paratexte* (Frankfurt a. M.: 1989; urspr. franz. Paris: 1987).

1660 nach und nach entwickelte.[5] Bis ca. 1500, in der Inkunabelzeit, gehörte die selbständige Titelseite nicht zum obligatorischen Inventar.[6] In den Inkunabeldrucken, deren Absatz sich – ebenso wie der der Handschriften – zumeist nicht nach den Regeln der freien Marktwirkung gestaltete, kam die werbende Funktion der freien Titelseite noch nicht zum Tragen. Ihr reiches semantisches und formales Potential war auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch kaum entdeckt worden. Oft wies sie nicht viel mehr als eine Autor- und (kurze) Titelangabe auf, zuweilen auch den Adressaten, wie er in Handschriftentiteleien üblich war. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden die Gestaltungsmittel der Titelseite und ihre Optionen bezüglich Wissenschaftsaffichierung, Marktpositionierung und Werbewirkung nach und nach ‚erfunden', ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts treten sie in reicherer Form auf und zeigen eine formale und semantische Vielgliedrigkeit, die sich von den Konventionen etwa des 20. Jahrhunderts deutlich unterscheidet.

Für die *Ars antiquitatis* lässt sich die spektakuläre Entwicklung der Titelseite anhand von vier Drucken im Folioformat paradigmatisch vorführen: Angelus Britannicus' Ausgabe von Flavio Biondos *Roma Triumphans* (Brescia: 1503; Abb. 1), Frobens Ausgabe desselben Werkes (Basel: 1559 [Erstdruck 1531]; Abb. 2), Petrus Pernas Erben Druck von Rosinus' *Romanae Antiquitates* (Basel: 1583; Abb. 3) und Jean Le Boucs Druck von Thomas Dempsters Rosinus-Bearbeitung *Antiquitatum Romanarum corpus absolutissimum* (Paris, 1613; Abb. 4). Im Fall von Angelus Britannicus' Ausgabe von Biondos *Roma triumphans* ist nur ein ganz kleiner Teil der Titelseite bedruckt (weniger als 10%), wobei zwei Schrifttypen (Rotonda, Antiqua) in zwei verschiedenen Schriftgraden verwendet werden [Abb. 1]. Das Layout ist so angelegt, dass das Bild eines Trinkbechers bzw. Kelches entsteht. Eine Illustration im eigentlichen Sinn wird auf der Titelseite nicht verwendet. Die

[5] Zur Titelseite vgl. Smith M.M., *The Title Page. Its Early Development 1460–1510* (London-Newcastle: 2000).

[6] Ein Beispiel für einen Inkunabeldruck einer *Ars antiquitatis* ohne Titelseite liefert die venezianische Ausgabe von Pomponius Laetus' *De Romanorum magistratibus* [s.l.: s.a.] [Venetiis, Benedictus Hectoris: ca. 1490–1500] (Universitätsbibliothek Leiden 1365 E 19: 2). Das Werk fängt, wie in der Handschriftentitelei üblich, mit einer Überschrift nach dem topischen Muster Autor + Werktitel + Adressat an: „Pomponii Laeti de Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus ad M. Panagathum libellus" (fol. 1r).

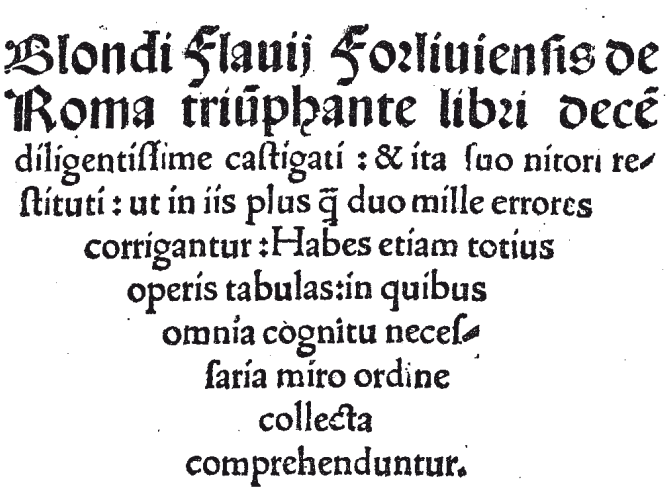

Blondi Flauij Forliuienſis de
Roma triũphante libri decẽ
diligentiſſime caſtigati : & ita ſuo nitori re-
ſtituti : ut in iis plus q̃ duo mille errores
corrigantur : Habes etiam totius
operis tabulas : in quibus
omnia cognitu neceſ-
saria miro ordine
collecta
comprehenduntur.

Abb. 1. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri decem* [. . .] (Brescia, Angelus Britannicus: 1503), Titelseite.

BLONDI FLAVII
FORLIVIENSIS,

DE ROMA TRIVMPHANTE
LIB. X. PRISCORVM SCRIPTORVM LECTORIbus utilissimi, ad totiusq; Romanæ antiquitatis cognitionem perneccssarij.

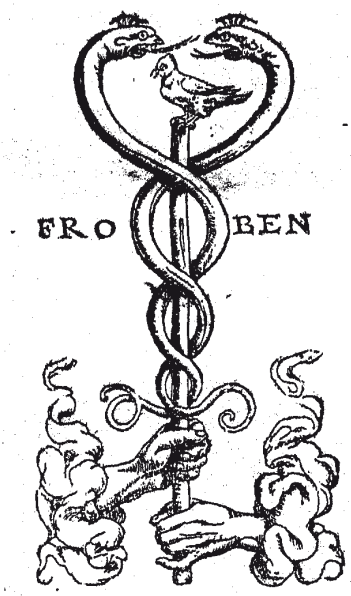
ROMAE instauratæ LIBRI III.

DE ORIGINE ac gestis Venetorum liber.

ITALIA Illustrata, siue Lustrata (nam utercq; titulus doctis placet) in regiones seu prouincias diuisa XVIII.

HISTORIARVM ab inclinato Ro. imperio, Decades III.

Additis tribus pro argumentorum ratione Indicibus nouis.



BASILEAE M▸ D▸ LIX▸

Abb. 2. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X. Priscorum scriptorum lectoribus utilissimi, ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii* [. . .] (Basel, J. Froben: 1559), Titelseite.

ROMANARVM
ANTIQVITATVM
LIBRI DECEM

Ex variis Scriptoribus summa
fide singularíque diligentia
collecti

A'

IOANNE ROSINO BARTHOLOMAEI F.
Isennacensi Thuringo.

Cum INDICIBVS locupletissimis.

Cum Gratia & Priuilegio Cæsareæ Maiestatis.

BASILEAE
Ex Officina Hæredum Petri Pernæ.
Anno CIↃ IↃ XXCIII.

Abb. 3. Joannes Rosinus, *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), Titelseite.

ANTIQVITATVM
ROMANARVM
CORPVS ABSO-
LVTISSIMVM
IN QVO
PRÆTER EA QVÆ IOANNES ROSINVS
delineauerat, Infinita suppléntur, mutantur, addúntur.
EX CRITICIS, ET OMNIBVS VTRIVSQVE LINGVÆ
auctoribus collectum: Poetis, Oratoribus, Historicis, Iurisconsultis,
qui laudati, explicati, correctique.
THOMA DEMPSTERO à Muresk, I.C. Scoto, Auctore.
Ad Potentissimum Augustissimumq. Principem IACOBVM I.
Monarcham Magnæ Britanniæ, &c.
VIRTVS TERRA QVE MARIQVE
LVTETIÆ PARISIORVM,
Apud IOANNEM LE BOVC, viâ Iacobæâ, ante Sacram D. Benedicti
ædem, ad Insigne Nauis Argenteæ.
CIↃ. IↃC. XIII.
CVM PRIVILEGIO REGIS CHRISTIANISSIMI.

Abb. 4. Joannes Rosinus, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum* [. . .] *Thoma Dempster a Muresk, I.C. Scoto, auctore* [. . .] (Paris, J. Le Bouc: 1613), Titelseite.

Semantik weist nur drei Glieder auf: 1. Autor; 2. Werktitel; 3. besondere Leistung der Ausgabe. Im Gegensatz dazu ist bei Frobens *Roma-triumphans*-Ausgabe von 1559 eine viel größere Fläche der Titelseite bedruckt (ca. 50%; vgl. Abb. 2).[7] Dabei verwendet Froben drei Antiquatypen in insgesamt sechs verschiedenen Schriftgraden und zusätzlich eine Illustration (Druckeremblem).[8] Die Architektur der Titelseite lässt eine Tendenz zu symmetrischer Anordnung erkennen, die jedoch nicht integral durchgeführt ist. Statt *eines* Kelches entsteht jetzt das Bild von *zwei* Trinkschalen.[9] Die Semantik ist auf sieben Glieder erweitert: 1. Autor; 2. Werktitel; 3. besondere Leistung des Werkes; 4 a-d. Titel der übrigen Werke Biondos; 5. besondere Leistung der Ausgabe („additis tribus pro argumentorum ratione Indicibus novis"); 6. Name des Druckers und Druckeremblem; 7. Ort und Jahr des Erscheinens.[10]

Die Titelseite der von Petrus Pernas Erben herausgegebenen *Romanae Antiquitates* [Abb. 3] weist eine gesteigerte Differenzierung in Bezug auf formale Gestaltung und Semantik auf. Auf der jetzt zu ca. 70% bedruckten Titelseite verwenden Petrus Pernas Erben mehrere Antiquatypen in insgesamt zehn verschiedenen Schriftgraden. Der architektonische Aufbau, der nunmehr eine durchgehende symmetrische Gestaltung aufweist,[11] ist komplexer: Die Beschriftung ist so angelegt, dass das Bild von drei Schalen mit zentrierten Texten entsteht. Dem entspricht eine Erweiterung der Semantik der Titelseite auf neun Bestandteile: 1. Werktitel; 2. besondere Leistung des Werkes; 3. Autor; 4. besondere Leistung der Ausgabe; 5. Druckeremblem mit Motto; 6. Privileg; 7. Druckort; 8. Drucker; 9. Jahr des Erscheinens.

Die Architektur der Titelseite von Jean Le Boucs Druck von Thomas Dempsters Rosinus-Ausgabe aus dem Jahr 1613 ist noch

---

[7] Das Layout der Titelseiten der Drucke von 1531 und 1559 ist nicht identisch. Ein Vergleich macht Entwicklungslinien sichtbar: Die Titelseite des Drucks von 1531 war nur zu ca. 35% bedruckt.

[8] Demgegenüber weist der Erstdruck von 1531 nur drei verschiedene Schriftgrade auf.

[9] Auch in dieser Beziehung ist der Vergleich mit der Erstausgabe von 1531 erhellend: Sie weist weder die ‚Trinkschalen-Architektur' noch die Symmetrie-Tendenz auf. Stattdessen wird die nämliche Information in vier linksorientierten Textblöckchen ohne Zeilenzentrierung angeboten.

[10] In der Erstausgabe von 1531 wurde zusätzlich der Monat des Erscheinens angegeben („mense martio"). Derartig genaue Datierungen verloren im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre Relevanz als Titelei-Information.

[11] Insgesamt werden 14 Textzeilen unterschiedlicher Länge zentriert gedruckt.

komplexer gestaltet und zeigt eine weitere Differenzierung [Abb. 4]: Auf der nunmehr zu ca. 85% bedruckten Titelseite werden sogar elf verschiedene Schriftgrade zur Schau gestellt, die sich auf verschiedene Antiquatypen und zusätzlich auf zwei Farben (rot, schwarz) verteilen. Jean Le Bouc hat hier die Variation der Schriftgrade, Antiquatypen sowie der Rot-Schwarz-Applikation geradezu maximiert: Er präsentiert einen neunzehnmaligen Schriftgrad-, eine siebenmaligen Typen- und einen vierzehnfachen Farbwechsel! Die Titelseite ist ein Kunststück *sui generis* geworden, dessen Poetik sich im ausgeklügelten Spannungsfeld zwischen maximiertem *variatio*-Prinzip und bis zum äußersten durchgeführter Zentrierungsordnung (19 unterschiedlich lange Textzeilen werden zentriert) entfaltet. Der nochmals gesteigerten Formendifferenzierung entspricht eine weitere Steigerung der semantischen Differenzierung, in nunmehr zehn Bestandteile: 1. Werktitel; 2. Initiator des Werkes (Rosinus) und besondere Leistung der Ausgabe; 3. Quellenbeleg und Quellenautorisierung; 4. Autor (Dempster); 5. Adressat; 6. Druckeremblem (Pictura und Motto); 7. Druckort; 8. Drucker, mit genauer Angabe der Adresse und des Firmenschildes des Druckers; 9. Jahr des Erscheinens; 10. Privileg. Die Architektur weist einen fünffachen Schalenaufbau auf. Das Druckeremblem Jean Le Boucs wird nunmehr in einer großflächigen, mit einem Bildrahmen versehenen Illustration präsentiert. Der sich steigernde, beeindruckende Schmuck der Titelseite zielt u. a. auf Werbewirksamkeit ab: Man erhält den Eindruck, dass der Drucker sein ganzes Können zur Schau stellen will. Von Jean Le Boucs Titelseite scheint eine ähnliche Wirkung auszugehen wie von Erhard Radolts werbendem Schriftmusterblatt, auf dem er die verschiedenen Schrifttypen und -grade vorstellt, die er zu drucken vermag.[12] Der Rot/Schwarz-, Schriftgrad- und Typenwechsel wird in der Folge sogar auf einfache, kleinformatige Ausgaben übertragen. Als Beispiel möge hier Willem Hendrik Nieupoort's *Compendium* dienen, welches im Kleinoktavformat gedruckt ist (Utrecht: 1723; Abb. 5).[13] Auf der geradezu winzigen bedruckten Fläche von 7,5 mal 13,1 cm (Gesamtfläche einer Seite des Specimens: 9,4 mal 15,3 cm) entfaltet sie das

---

[12] Einblattdruck, Augsburg 1486. Vgl. Janzin M. – Günter J., *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte* (Hannover: 1997), 155.

[13] Willem Hendrik Nieupoort, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio, ad intelligentiam Veterum Auctorum facili metodo conscripta* [. . .] Editio tertia prioribus multo auctior et numismatibus illustrata (Utrecht, J. Boedelet: 1723).

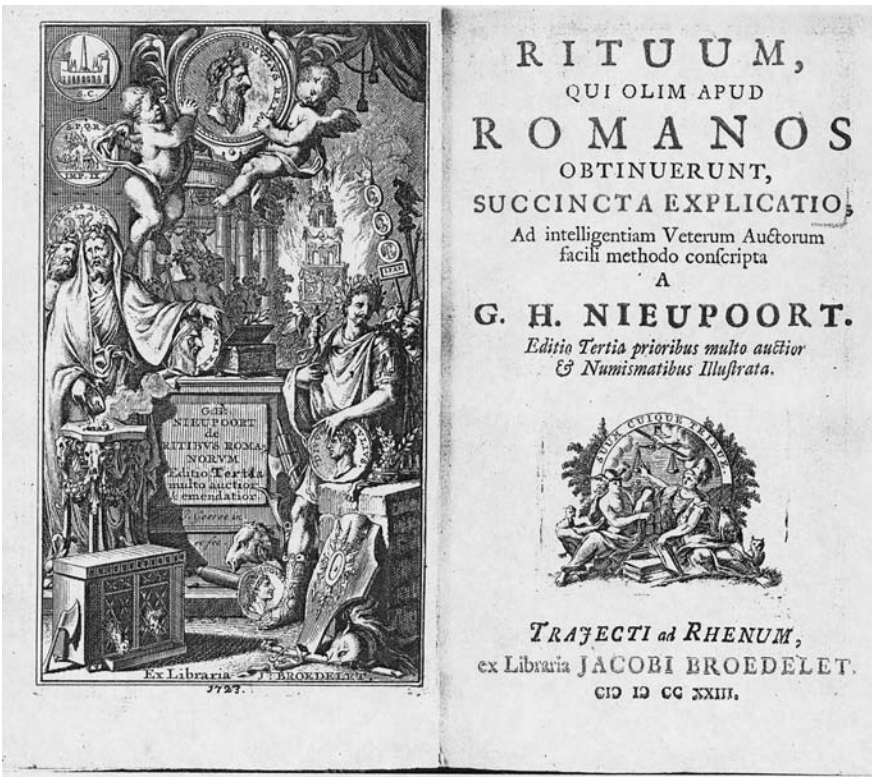


Abb. 5. Willem Hendrik Nieupoort, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio* [. . .] *Editio tertia prioribus multo auctor et numismatibus illustrata* (Utrecht, J. Boedelet: 1723), Titelseite (rechts) und Titelradierung (links).

Pfauenrad eines siebenmaligen Farbwechsels, eines neunmaligen Schriftgrad- und eines fünffachen Typenwechsels.[14]

Es ist a priori klar, dass nicht alle Merkmale der Titelseite für die *Artes antiquitatis* spezifisch sind.[15] Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf Elemente, in denen Spezifisches sichtbar wird. Dies bezieht sich zunächst auf die Art, in der die Titelseite als Ort eingerichtet wird, auf dem die wissensverwalterische Leistung des jeweiligen Werkes bzw. der jeweiligen Ausgabe affichiert wird.

In der Kelchüberschrift auf der einfachen Titelseite von Biondos *De Roma triumphante* (1503; Abb. 1) treten zwei Elemente hervor: einerseits die textkritische Leistung der Ausgabe und andererseits die „wunderbare Ordnung" (mirus ordo) der „tabulae", die den gesamten wissenswerten Inhalt des Werkes erschließen sollen. Die Textkritik steht an erster Stelle: Die Ausgabe bietet Biondos Text „auf die allersorgfältigste Weise gezüchtigt" und „dergestalt in seinem ursprünglichen Glanz wiederhergestellt" an, „dass mehr als 2000 (!) Fehler korrigiert wurden" („Blondi [. . .] libri decem diligentissime castigati et ita suo nitori restituti, ut in iis plus quam duo mille errores corrigantur"). Diese außerordentlich nachdrückliche Affichierung der textkritischen Leistung mit Trompetenstoß und Posaunenschall – in dieser Form undenkbar auf der Titelei einer modernen Textausgabe – zeigt in ihrer Anbindung an eine Haupttendenz der humanistischen Wissensverwaltung (Neuautorisierung durch kritische Säuberung der überlieferten Texte) und eine Hauptleistung des Buchdrucks (möglichst identische Textfestlegung) ein Spezifikum, das gerade für *De Roma triumphante* relevant ist: Der Text des Gründervaters der *Ars antiquitatis* stammte aus der Handschriftenzeit, stellte also einen ‚instabilen Text' dar, mit der der handschriftlichen Textkultur eigentümlichen Tendenz zu Verwilderung und Fehlerhaftigkeit. Es wurde um 1500 als vordringliche wissenschaftsverwalterische Aufgabe betrachtet, diesen 1459 handschriftlich herausgegebenen Text aufs Neue zu autorisieren, d. h. gesäubert und „in seinem ursprünglichen Glanz wiederhergestellt" anzubieten. Dieses Anliegen, das vom Drucker-Herausgeber

[14] Die reiche Variation dient hier zur Präsentation von sieben Titeleisegmenten: 1. Werktitel; 2. Leistung des Werkes; 3. Autor; 4. besondere Leistung der Auflage; 5. Druckort; 6. Quellenbeleg; 7. Jahr des Erscheinens. Diese Titeleisegmente bilden eine Architektur von fünf Schalen.

[15] Dazu gehört u. a. die bevorzugte Selektion der Antiqua-Schrift, die dem humanistischen gelehrten Schrifttum in lateinischer Sprache gemeinsam ist.

in werbender Absicht präsentiert wird, spricht ein virulentes Perzeptionsproblem an: Aufgrund der geringen Layoutdifferenzierung des Haupttextes in den Handschriften und Inkunabeldrucken, in dem Eigentext und Zitattext zu einem unleserlichen Ganzen verschwimmen, verdoppelt sich gewissermaßen der Störeffekt von Überlieferungsfehlern. Oft musste man einen Satz dreimal lesen, um überhaupt seinen Sinn zu verstehen.

Der verwilderte Textzustand zeitigte einen bemerkenswerten Nebeneffekt: Indem man *De Roma triumphante* als textkritikwürdiges Werk veranschlagte, verlieh man dem Gründervater Biondo den Status eines antiken Autors – also einer besonderen Autorität. Dies wirkte sich auf die Autorisierung der neuen Wissenschaft in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts aus: Sie legitimierte sich zwischen 1490 und 1570 immer wieder mit ihrem Gründervater.

Die zweite Leistung, die die Titelei des Biondo-Druckes von 1503 affichiert, bezieht sich auf die „wunderbare Ordnung" (*mirus ordo*) der „tabulae", die den Inhalt des Werkes erschließen sollen. Damit ist der ausführliche *Index nominum et rerum* gemeint, der unmittelbar nach der Titelseite angeboten wird (fol. Aii r ff.). Eine derartige Werbeaufschrift würde auf der Titelseite eines modernen wissenschaftlichen Werkes befremdlich wirken, da wir diese Bestandteile als obligatorisch, daher nicht vermeldenswert betrachten. Um 1500 war der alphabetische Index als Texterschließungsinstrument jedoch gerade erst entdeckt worden. Seine Wirkung erschien zunächst ebenso wunderbar wie die ‚schwarze Kunst' überhaupt. Leser von Inkunabeldrucken konnten bekanntlich zunächst kaum glauben, dass es in der Tat möglich war, völlig identische Textseiten herzustellen.

Der Index besitzt für die *Artes antiquitatis* aus mehreren Gründen spezifische Relevanz. Zunächst handelt es sich um Werke, die in der Regel eine große Menge an Sachbegriffen und Eigennamen anbieten. Diese riesige Wissensmenge erfordert besondere Maßnahmen der wissensverwalterischen Erschließung. Hinzu tritt, dass die *Artes antiquitatis* schon seit Biondo als Sammelwerke angelegt wurden, die mittels des Exzerpierens der antiken Literatur und – in progressiver Weise – durch das Sammeln antiker Artefakte hergestellt wurden. Es ist klar, dass diese Eigenschaft Erschließungstechniken wie die alphabetische Indizierung besonders wünschenswert machte. Dazu kommt noch, dass die *Ars antiquitatis* von Anfang an als eine Wissenschaft verstanden wurde, die die Lektüre der antiken Autoren (das *core business* des Humanismus) speisen, verbessern und vertiefen sollte –

in diesem Sinn also eine Hilfswissenschaft darstellte[16] – bzw. stets im Zusammenhang mit dieser Lektüre betrieben wurde. Wenn ein Humanist zum Beispiel Livius las und dem Begriff „augurium" begegnete, so war es wünschenswert, dass er diesen Begriff in einer *Ars antiquitatis* nachschlagen konnte. Der Leser, der zu diesem Zweck Biondos *De Roma triumphante* verwenden wollte, wäre ohne Index ziemlich hilflos gewesen: Er hätte das gesamte erste Buch der *Roma triumphans*, „De religione", lesen müssen – was ihn etwa einen halben Arbeitstag gekostet und von der Lektüre des Livius gravierend abgelenkt hätte, ohne dass er übrigens von vorneherein sicher sein konnte, etwas über „augurium" zu erfahren. Der Index des Biondo-Druckes von 1503 machte die Schrift als Nachschlagewerk verwendbar: Er zeigte dem Leser z. B. an, dass er auf fol. XX Näheres über „augurium" erfahren konnte (fol. Aiir).

Es hat daher im Hinblick auf die Wissensverwaltung einen spezifischen Sinn, dass die Titeleien der *Artes antiquitatis* zwischen 1500 und 1750 immer wieder die ihnen beigefügten Indices affichieren. Die Gebrüder Doricus werben 1545 für ihre Neuausgabe von Fulvios *Antiquitates* mit dem Vermerk „Indice copiosissimo ordinatissimoque" („mit einem überaus reichen und allergeordnetsten Index versehen"),[17] Joannes Oporinus 1550 für seine Erstausgabe von Georgius Fabricius' *Roma* [Abb. 6][18] mit „cum rerum et verborum/ in omnibus hisce memorabilium/ Indicibus" („mit Indices der merkwürdigen Sachen und Begriffe aller dieser Gegenstände"), ähnlich Aldo Manuzio der Jüngere 1557 für seine Ausgabe von Paolo Manuzios *De legibus*.[19] Es handelt sich dabei keineswegs um inhaltsleeres Windowdressing: Die

---

[16] Auf diese Funktion weisen u.a. die Titelseiten von Colinaeus' (Paris: 1532–1533) und Frobens Biondo-Ausgaben (Basel: 1531; 1559) hin: „De Roma triumphante libri decem, priscorum scriptorum lectoribus utilissimi" („*Roma triumphans* in zehn Büchern, welche für die Lektüre der antiken Autoren überaus nützlich ist"). Georgius Fabricius sagt, dass er seine *Roma* vornehmlich „zum Verständnis der [antiken] Geschichtsschreiber und Dichter verfasst" habe („potissimum ad historicos et poetas intelligendos", vgl. Basel: 1550, 206). Johannes Wolters setzt diese Funktionsangabe auf die Titelseite seiner Ausgabe von Fabricius' *Roma*: „Georgii Fabricii Chemnicensis Roma. Liber ad optimorum Autorum lectionem apprime utilis ac necessarius" („[. . .] ein Werk, das für die Lektüre der besten Autoren [= antike Autoren] besonders nützlich und notwendig ist").

[17] Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Valerius und Aloisius Doricus: 1545).

[18] Georgius Fabricius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550).

[19] Paolo Manuzio, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Venedig, Aldus Manutius d. J.: 1557).

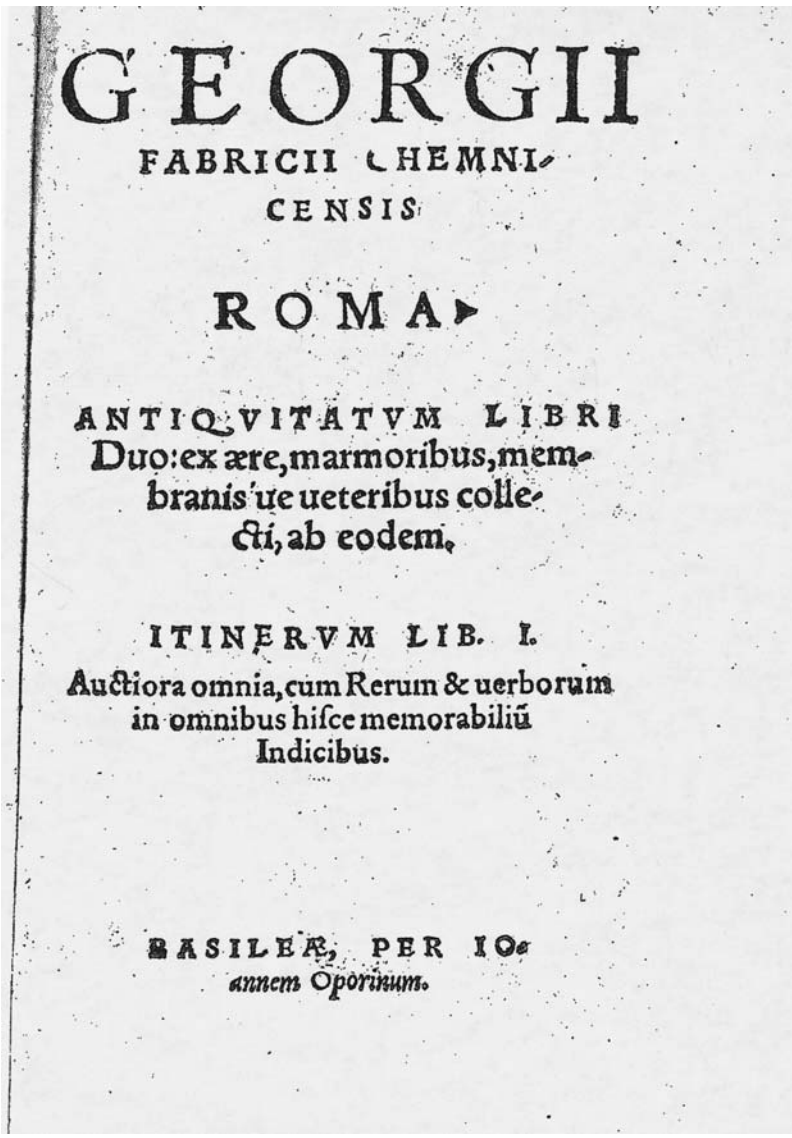

GEORGII
FABRICII CHEMNI-
CENSIS
ROMA
ANTIQVITATVM LIBRI
Duo: ex ære, marmoribus, mem-
branis ue ueteribus colle-
cti, ab eodem.
ITINERVM LIB. I.
Auctiora omnia, cum Rerum & uerborum
in omnibus hisce memorabiliū
Indicibus.
BASILEÆ, PER IO-
annem Oporinum.

Abb. 6. Georgius Fabricius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550), Titelseite.

Indices stellen in der Tat oft besondere Leistungen dar. Der Index zu Fabricius' *Roma* zeichnet sich durch eine außerordentliche Detailliertheit und Feinmaschigkeit aus: Er nimmt nicht weniger als 132 Spalten auf 66 Druckseiten (im Kleinoktavformat) in Anspruch, steht also zum Haupttext in einem Verhältnis 1 : 3,5! Eine ähnlich profunde Leistung zeigen die Indices zur Erstausgabe von Lilio Gregorio Giraldis *De deis gentium* [. . .] *historia* (Basel, J. Oporinus: 1548), für die die Titelseite wirbt („Accessit quoque omnium quae toto opere continentur,/ nominum ac rerum locuples Index"). Es wurden hier nicht weniger als drei Indices angelegt: ein *Index auctorum*, ein *Index locorum* und ein *Index rerum et verborum*. Der *Index rerum et verborum* nimmt, obwohl er im Vergleich zum Haupttext in einem viel kleineren Schriftgrad gedruckt ist, 228 Foliospalten in Anspruch! Von diesen Indices ging eine Anordnung des Wissens aus, die der frühneuzeitliche Leser mit Fug und Recht als „wunderbar" betrachten konnte. Sie rüsten die jeweiligen Werke mit einem Instrumentarium aus, mit Hilfe dessen sie effizient als Nachschlagewerke verwendet werden konnten. Diese Aufrüstung überträgt sich auch auf das durch seine ursprünglich geringe Gliederung nicht besonders gut zugängliche Gründerwerk, Biondos *Roma triumphans*: Froben wirbt für seine Ausgabe des Jahres 1559 mit dem Hinweis auf drei neue Indices: „Additis tribus pro argumentorum ratione Indicibus novis".

Ein entscheidender Faktor für den Fortschritt in der Wissensverwaltung der *Artes antiquitatis* liegt in der sich steigernden Feinmaschigkeit, Organisation und Präzision der Index-Lokalisierung bzw. Indizierungstechnik. Der Index des Biondo-Druckes des Jahres 1503, der zwar den an sich beachtlichen Umfang von 36 Foliospalten aufweist, bot dem Leser ein oft ziemlich grobmaschiges, unregelmäßiges und inhaltlich diffuses Netz zur Bemeisterung des Inhalts dar. Die Index-Lemmata sind mit den Marginalien identisch. Dies hat den Vorteil, dass dadurch das Auffinden der betreffenden Stelle erleichtert wird (der Index als solcher verweist jeweils auf ein Folium, also zwei Druckseiten), jedoch den Nachteil, dass er die formale Vielgestaltigkeit, die die Marginalien der Handschriftenzeit auszeichnet, mitübernimmt. Zum Beispiel finden sich in diesem Index ganze Sätze („Fratres fratribus et amicos amicis iuxta esse locandos quum prelium conseritur CXXIX"; „Wenn es zu einer Schlacht kommt, müssen die Brüder den Brüdern und die Freunde den Freunden helfen [fol.] 129"). Hinzu treten Schwierigkeiten in Bezug auf die Alphabetisierung. Als Beispiel möge Simon Colinaeus' *De Roma triumphante*-Ausgabe dienen

(Paris: 1532–1533), in der die Index-Lemmata ebenfalls mit den Marginalien identisch sind. Die Tatsache, dass für die Erstellung des Indexes die Marginalien jeweils nach ihrem Anfangswort alphabetisiert wurden, schränkt die Effizienz als Nachschlagewerk ein. Zum Beispiel wurden Marginalien, die mit der Präposition „de" („von") anfangen, einfach unter „D" rubrifiziert. Das hat zu Folge, dass man in der Rubrik „D" etwa zur Hälfte unspezifische Eintragungen findet [Abb. 7]. Die Benutzung als Nachschlagewerk erschweren weiter Unregelmäßigkeiten in der alphabetischen Anordnung: „Constantius" etwa findet sich nach „Consules", „Carus" nach „Circenses" usw. (fol. *A iiiv).

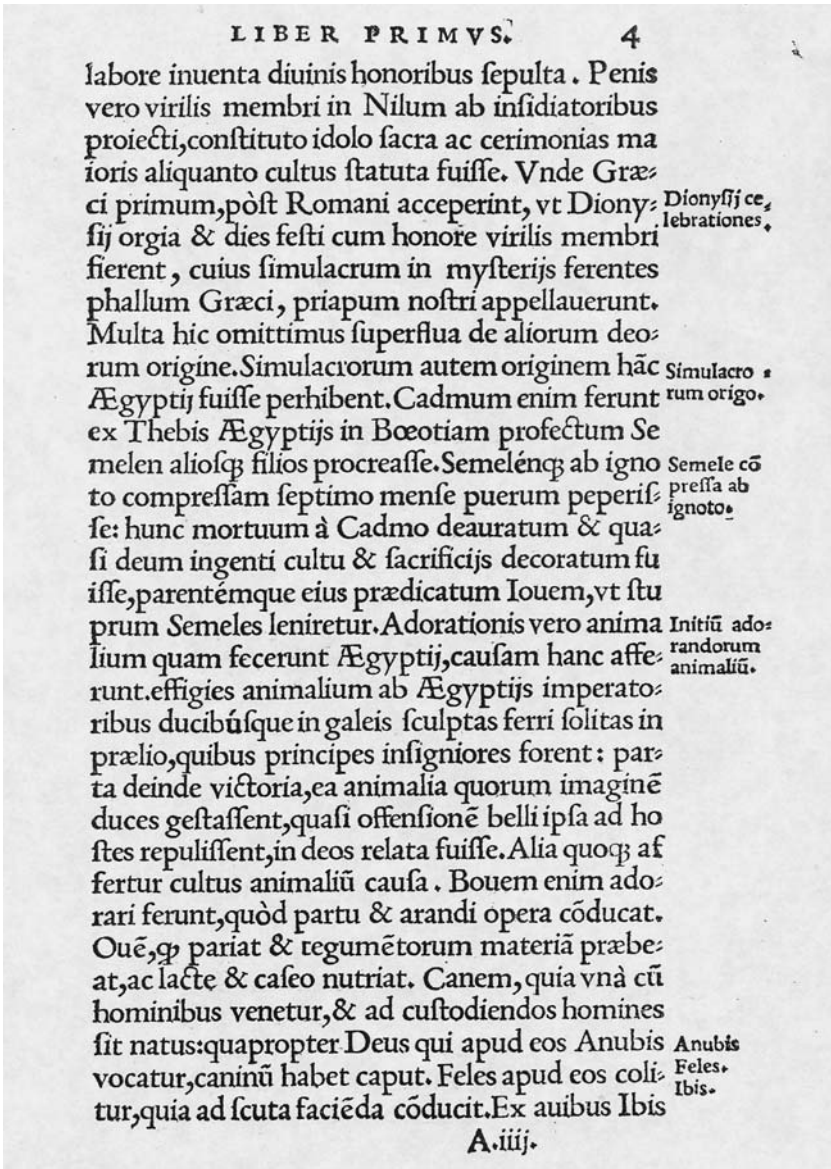
Frobens „neuer" Index stellt diesbezüglich eine wissensverwalterische Verbesserung dar: Er alphabetisiert das Lemma „de accusationibus" nicht mehr, wie Angelus Britannicus und Simon Colinaeus, unter „de", sondern sinnvoller unter „acc[. . .]". Überhaupt hat Froben insignifikante Begriffe prinzipiell von der Alphabetisierung ausgeschlossen.[20] Während er viele Alphabetisierungsfehler beseitigt hat, ist dennoch eine beachtliche Anzahl stehen geblieben. In der Präzision der Lokalisierung hat er einen Fortschritt erzielt: Statt auf ein Blatt verweist er jeweils auf eine Seite, die er zudem in vier Segmente (zu je 13 Zeilen) unterverteilt. Die Erhöhung der Präzision in der Lokalisierung im Laufe des 16. Jahrhunderts wirkt sich auf die Paratextsorte der Marginalien aus: Sie führte schließlich zu einer Entmachtung bzw. De- oder Transfunktionalisierung der Marginalien.

Diese Verschiebungen lassen sich anhand von Andrea Fulvios *Antiquitates* anschaulich machen. Die *Antiquitates* wiesen in der Erstausgabe[21] (auf den Autor zurückgehende) Marginalien auf, die, wie schon im Fall der *Roma triumphans*, die Grundlage des Indexes bildeten. Der Index verweist auf die jeweilige Folio-Seite. In der Ausgabe der Gebrüder Doricus (Rom: 1545) fehlen diese Marginalien. Der Hauptgrund liegt wohl darin, dass sie durch die Art der Indexlokalisierung als Suchmittel überflüssig geworden waren: Denn die Gebrüder Doricus lokalisierten ihre Index-Lemmata auf die Zeile genau [Abb. 8]. Wer z. B. etwas über den Circus des Appius Pulcher wissen wollte, wurde vom Index exakt zu S. 250, Zeile 2 hingesteuert.

---

[20] So ordnet er die Marginalie „Initium adorandarum animalium" (S. 5B) nicht unter „initium", sondern unter „ador[. . .]" ein (fol. a2r).

[21] Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* (Rom: 1527).

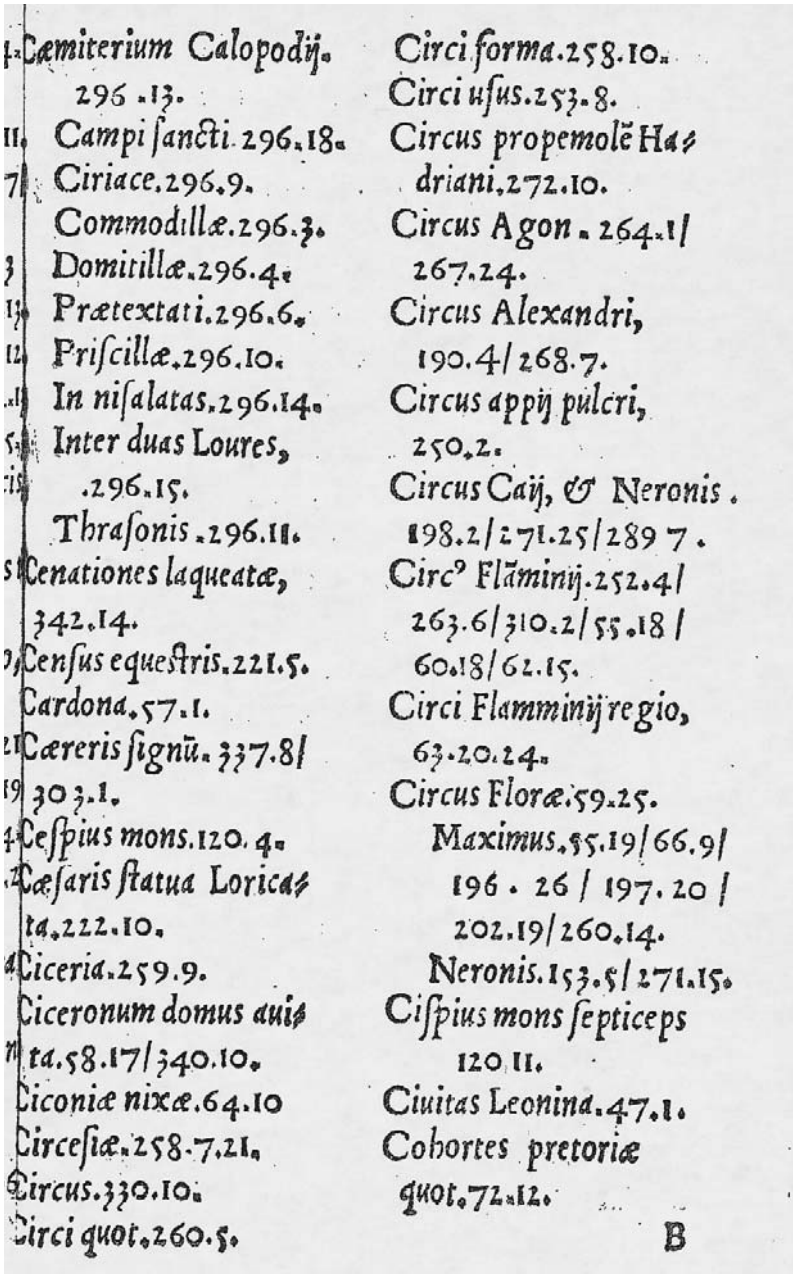


LIBER PRIMVS. 4

labore inuenta diuinis honoribus ſepulta. Penis
vero virilis membri in Nilum ab inſidiatoribus
proiecti, conſtituto idolo ſacra ac cerimonias ma
ioris aliquanto cultus ſtatuta fuiſſe. Vnde Græ-
ci primum, pòſt Romani acceperint, vt Diony- Dionyſij ce-
ſij orgia & dies feſti cum honore virilis membri lebrationes.
fierent, cuius ſimulacrum in myſterijs ferentes
phallum Græci, priapum noſtri appellauerunt.
Multa hic omittimus ſuperflua de aliorum deo-
rum origine. Simulacrorum autem originem hãc Simulacro
Ægyptij fuiſſe perhibent. Cadmum enim ferunt rum origo.
ex Thebis Ægyptijs in Bœotiam profectum Se
melen alioſq; filios procreaſſe. Semelénq; ab igno Semele cõ
to compreſſam ſeptimo menſe puerum peperiſ- preſſa ab
ſe: hunc mortuum à Cadmo deauratum & qua- ignoto.
ſi deum ingenti cultu & ſacrificijs decoratum fu
iſſe, parentémque eius prædicatum Iouem, vt ſtu
prum Semeles leniretur. Adorationis vero anima Initiũ ado-
lium quam fecerunt Ægyptij, cauſam hanc affe- randorum
runt. effigies animalium ab Ægyptijs imperato- animaliũ.
ribus ducibúſque in galeis ſculptas ferri ſolitas in
prælio, quibus principes inſigniores forent: par-
ta deinde victoria, ea animalia quorum imaginẽ
duces geſtaſſent, quaſi offenſionẽ belli ipſa ad ho
ſtes repuliſſent, in deos relata fuiſſe. Alia quoq; af
fertur cultus animaliũ cauſa. Bouem enim ado-
rari ferunt, quòd partu & arandi opera cõducat.
Ouẽ, q; pariat & tegumẽtorum materiã præbe-
at, ac lacte & caſeo nutriat. Canem, quia vnà cũ
hominibus venetur, & ad cuſtodiendos homines
ſit natus: quapropter Deus qui apud eos Anubis Anubis
vocatur, caninũ habet caput. Feles apud eos coli- Feles.
tur, quia ad ſcuta faciẽda cõducit. Ex auibus Ibis Ibis.

A.iiij.

Abb. 7. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X* [. . .] (Paris, Simon Colinaeus: 1532–1533), fol. *Aiiiir.



Cæmiterium Calopodij. 296.13.
Campi ſancti. 296.18.
Ciriace. 296.9.
Commodillæ. 296.3.
Domitillæ. 296.4.
Prætextati. 296.6.
Priſcillæ. 296.10.
In niſalatas. 296.14.
Inter duas Loures, .296.15.
Thraſonis. 296.11.
Cenationes laqueatæ, 342.14.
Cenſus equeſtris. 221.5.
Cardona. 57.1.
Cæreris ſignū. 337.8/ 303.1.
Ceſpius mons. 120.4.
Cæſaris ſtatua Loricata. 222.10.
Ciceria. 259.9.
Ciceronum domus auita. 58.17/340.10.
Ciconiæ nixæ. 64.10
Circeſiæ. 258.7.21.
Circus. 330.10.
Circi quot. 260.5.
Circi forma. 258.10.
Circi uſus. 253.8.
Circus propemolē Hadriani. 272.10.
Circus Agon. 264.1/ 267.24.
Circus Alexandri, 190.4/268.7.
Circus appij pulcri, 250.2.
Circus Caij, & Neronis. 198.2/271.25/289 7.
Circ⁹ Flāminij. 252.4/ 263.6/310.2/55.18/ 60.18/62.15.
Circi Flamminij regio, 63.20.24.
Circus Floræ. 59.25.
Maximus. 55.19/66.9/ 196.26/197.20/ 202.19/260.14.
Neronis. 153.5/271.15.
Ciſpius mons ſepticeps 120.11.
Ciuitas Leonina. 47.1.
Cohortes pretoriæ quot. 72.12.

B

Abb. 8. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Gebrüder Doricus: 1545), fol. B r.

Die Liste der *Artes antiquitatis*, die ihre Indexfunktion auf der Titelseite affichieren, ließe sich beliebig erweitern. Während die Wertschätzung des alphabetischen Suchregisters vermutlich auch in anderen Wissensbereichen zunahm, wurde es für die *Artes antiquitatis* aus den genannten Gründen als ganz entscheidender Bestandteil betrachtet. Den obligatorischen, geradezu konstituierenden Charaker des Indexes unterstreichen selbst Ausnahmen, bei denen Anspruch und tatsächliche Leistung aufeinanderprallen. Pieter vander Meersches Ausgabe von Paulus Merulas *Antiquitates Romanorum* (1684–1686) stellt in Bezug auf die Indexerschließung nicht gerade eine wissensorganisatorische Spitzenleistung dar (z. B. hat *De sacerdotibus Romanorum* einen Index von nur einer halben Seite). Der verpflichtende Charakter des „reichen Indexes" veranlasste Vander Meersche dennoch, auf der Titelseite anzugeben, dass er das Werk „mit einem außerordentlich reichen Index" („cum amplissimo Indice") ausgestattet habe. Der Verwendungszweck der *Artes antiquitatis* als Nachschlagewerke führte sogar zur Generalkonstituierung als alphabetisches Lexikon: Zum Beispiel bietet Friederich Hildebrand um 1700 seine *Antiquitates Romanae* als alphabetisches Compendium an [Abb. 9]: *Antiquitates Romanae* [. . .] *iuxta ordinem Alphabeti dispositae.*

Aus den Titeleien lassen sich weitere Tendenzen der Wissenschaftsentwicklung der *Ars antiquitatis* ablesen. Dafür ist entscheidend, dass man in zunehmendem Masse nach Authentizität, Belegbarkeit und Überprüfbarkeit strebte. Etwa ab 1530 wurde das authentische Quellenstudium als vordringliche Aufgabe der Autoren der *Artes antiquitatis* betrachtet. Die Sammlung epigraphischer, numismatischer und archäologischer Quellen spielte in dieser Beziehung eine immer wichtigere Rolle. Man erachtete es für eine erfolgreiche Wissensverwaltung für unabdingbar, direkten Quellenbezug herzustellen, neue Quellen ausfindig zu machen, bereits vorliegende Quellensammlungen aufs Neue zu sichten, sowie dem Leser das Dokumentationsmaterial möglichst vollständig zu vermitteln. Während diese Prinzipien für den modernen Altertumswissenschaftler eine Selbstverständlichkeit darstellen, bilden sie in der Frühen Neuzeit die Resultante einer längerfristigen Entwicklung zwischen ca. 1450 und 1615.

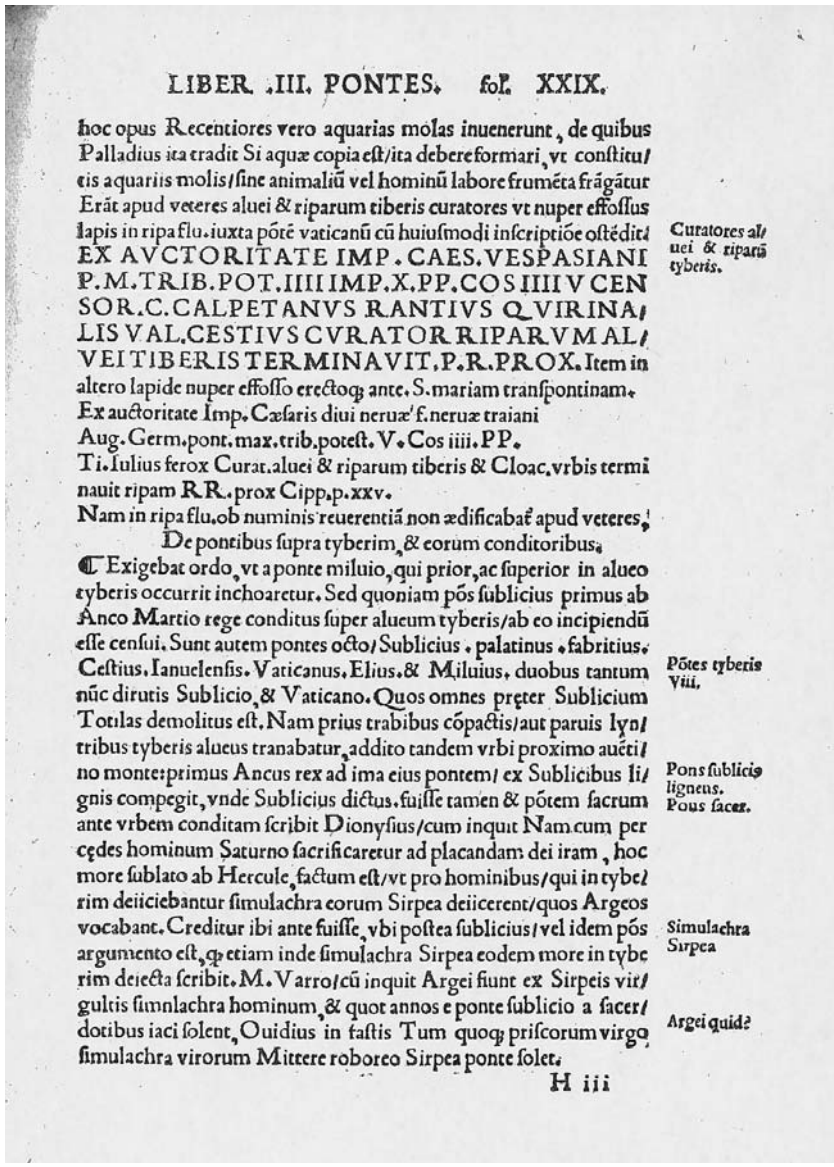
Biondo zitierte um die Mitte des 15. Jahrhundert die antiken Autoren meist ohne genaue Quellenangabe, oftmals auswendig, vielfach verformt oder einfach falsch. Archäologische, epigraphische und numismatische Quellen verwendete er nur ganz selten und dokumentierte sie prinzipiell nicht. Von Andrea Fulvio ging in dieser Hinsicht ein

Abb. 9. Friedrich Hildebrand, *Antiquitates Romanae in Compendium contractae, et iuxta ordinem alphabeti dispositae* [. . .] *Editio octava* [. . .] (Franeker: 1700 [8. Auflage]) (Utrecht, J. und M. Visch: 1731), Titelseite.

mächtiger Innovationsschub aus: In seinen *Antiquitates* von 1527 dokumentierte er eine große Anzahl römischer Inschriften, auf die er die besondere Aufmerksamkeit des Lesers schon mittels der Typografie hinlenkte, z. B. durch die Verwendung antiker Kapitalen, wobei er aus Authentizitätsgründen die antiken epigraphischen Abkürzungen mitdokumentierte [Abb. 10]. Die Wiedergabe des Werktitels auf der Titelseite vermittelt gleich eine Kostprobe der prächtigen, authentischen antiken Kapitalen, die der Leser in dem Werk antreffen wird [Abb. 11]. Das hendekasyllabische Gedicht auf der Titelseite („Ad lectorem"), das der Autor selbst verfasste, lenkte die Aufmerksamkeit des Lesers sofort auf das reiche archäologische Material, das in dem Werk dokumentiert wird: Trophaea, Triumphbögen, Statuen, Tempel, Foren, Versammlungshallen, Theater, Thermen, Säulenhallen, Brunnen usw. Das merkwürdige Gedicht ist fast zur Gänze eine Auflistung archäologischer Materialgruppen.[22] Das Inhaltsverzeichnis und der nachfolgende alphabetische Index bestätigen diese Leseerwartung, indem sie beide vornehmlich archäologische Quellen auflisten. Auf das Studium literarischer Quellen hingegen weisen weder die Titelei noch paratextuelle Elemente hin. Die Beschaffenheit der Titelei lenkt die Perzeption des Lesers in der Weise, dass er das literarische Werk gewissermaßen wie eine archäologische Sammlung benutzen soll. Vielleicht steht damit in Zusammenhang, dass der Autor in der Titelaufschrift als ANTIQUARIUS affichiert wird [Abb. 11].

Die Titelei von Georg Fabricius' *Roma* [Abb. 6] weist nachdrücklich darauf hin, dass das Werk auf authentisches Quellenstudium basiert und als Quellendokumentation verstanden werden will: als Sammlung von „Metallgegenständen" (= Münzen), „Marmor(bruch)stükken" (= Inschriften) und „alten Pergamenthandschriften" („ex aere, marmoribus, membranisve veteribus collecti ab eodem [= Fabricio]"). Wie schon in der Erstausgabe von Fulvios *Antiquitates* werden in Oporinus' Fabricius-Druck Inschriften speziell hervorgehoben, indem sie in antikisierenden Kapitalen gedruckt werden. Interessanterweise führen Fabricius und Oporinus auf diese Weise auch Inschriften auf, die der frühen Neuzeit entstammen, z. B. die Grabinschrift des Flavio

[22] „Quisquis Romuleae vetusta terrae/ Affectas loca nosse cum trophaeis/ Arcus et statuas deumque templa/ Circos et fora, curias, theatra/ Thermas, balnea, porticus, columnas,/ Fontes, naumachias, lacus, cloacas,/ Hoc (si legeris) explicat volumen".



LIBER .III. PONTES. fol. XXIX.

hoc opus Recentiores vero aquarias molas inuenerunt, de quibus Palladius ita tradit Si aquæ copia est/ita debere formari, vt constitu/ tis aquariis molis/sine animaliũ vel hominũ labore fruméta frãgãtur Erãt apud veteres aluei & riparum tiberis curatores vt nuper effossus lapis in ripa flu. iuxta põtẽ vaticanũ cũ huiusmodi inscriptiõe ostẽdit/ EX AVCTORITATE IMP. CAES. VESPASIANI P. M. TRIB. POT. IIII IMP. X. PP. COS IIII V CEN SOR. C. CALPETANVS RANTIVS Q VIRINA/ LIS VAL. CESTIVS CVRATOR RIPARVM AL/ VEI TIBERIS TERMINAVIT. P. R. PROX. Item in altero lapide nuper effosso erectoq; ante. S. mariam transpontinam. Ex auctoritate Imp. Cæsaris diui neruæ f. neruæ traiani Aug. Germ. pont. max. trib. potest. V. Cos iiii. PP. Ti. Iulius ferox Curat. aluei & riparum tiberis & Cloac. vrbis termi nauit ripam R R. prox Cipp. p. xxv. Nam in ripa flu. ob numinis reuerentiã non ædificabaẽ apud veteres,

Curatores alʒ uei & riparũ tyberis.

De pontibus supra tyberim, & eorum conditoribus.

¶ Exigebat ordo, vt a ponte miluio, qui prior, ac superior in alueo tyberis occurrit inchoaretur. Sed quoniam põs sublicius primus ab Anco Martio rege conditus super alueum tyberis/ab eo incipiendũ esse censui. Sunt autem pontes octo/ Sublicius. palatinus. fabritius. Cestius. Ianuelensis. Vaticanus. Elius. & Miluius. duobus tantum nũc dirutis Sublicio, & Vaticano. Quos omnes prẽter Sublicium Totilas demolitus est. Nam prius trabibus cõpactis/aut paruis lyn/ tribus tyberis alueus tranabatur, addito tandem vrbi proximo aucti/ no monte: primus Ancus rex ad ima eius pontem/ ex Sublicibus li/ gnis compegit, vnde Sublicius dictus. fuisse tamen & põtem sacrum ante vrbem conditam scribit Dionysius/cum inquit Nam cum per cędes hominum Saturno sacrificaretur ad placandam dei iram, hoc more sublato ab Hercule, factum est/vt pro hominibus/qui in tybe/ rim deiiciebantur simulachra eorum Sirpea deiicerent/quos Argeos vocabant. Creditur ibi ante fuisse, vbi postea sublicius/vel idem põs argumento est, qꝺ etiam inde simulachra Sirpea eodem more in tybe rim deiecta scribit. M. Varro/cũ inquit Argei fiunt ex Sirpeis vir/ gultis simulachra hominum, & quot annos e ponte sublicio a sacer/ dotibus iaci solent, Ouidius in fastis Tum quoq; priscorum virgo, simulachra virorum Mittere roboreo Sirpea ponte solet.

Põtes tyberis Viii.

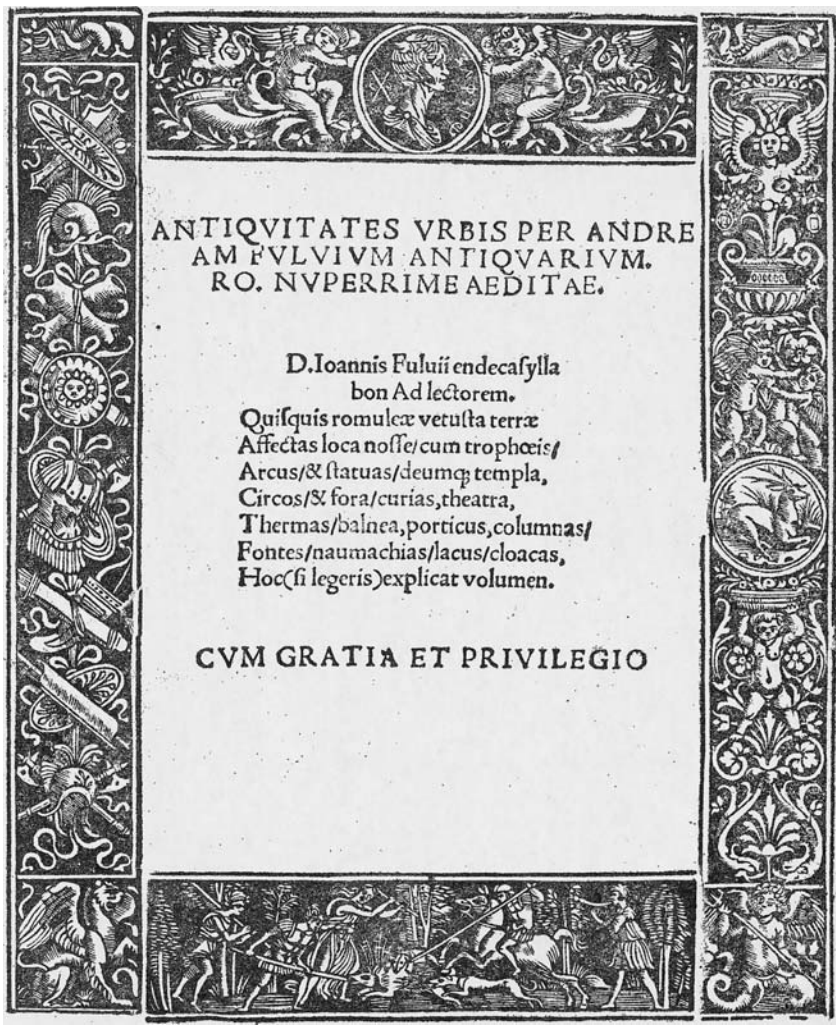
Pons sublicius lignens. Pons sacer.

Simulachra Sirpea

Argei quid?

H iii

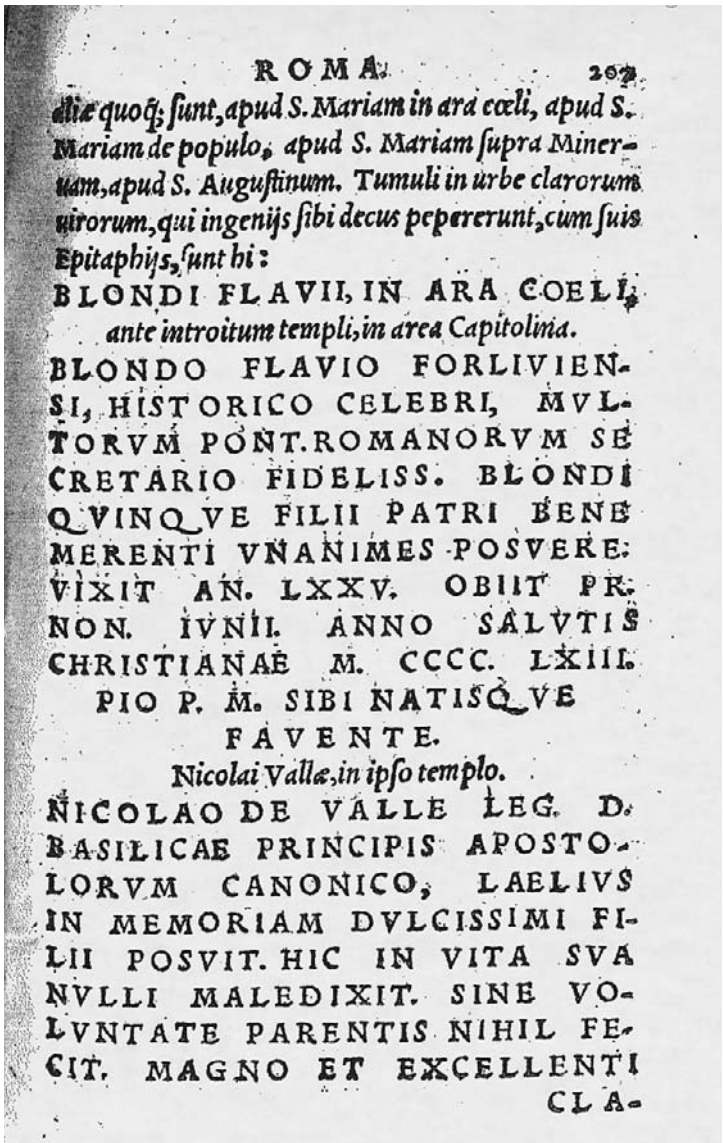
Abb. 10. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), fol. XXIXr.


ANTIQVITATES VRBIS PER ANDRE
AM FVLVIVM ANTIQVARIVM.
RO. NVPERRIME AEDITAE.

D.Ioannis Fuluii endecaſylla
bon Ad lectorem.
Quiſquis romuleæ vetuſta terræ
Affectas loca noſſe/cum trophœis/
Arcus/& ſtatuas/deumq; templa,
Circos/& fora/curias,theatra,
Thermas/balnea,porticus,columnas/
Fontes/naumachias/lacus/cloacas,
Hoc(ſi legeris)explicat volumen.

CVM GRATIA ET PRIVILEGIO

Abb. 11. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), Titelseite.



ROMA. 207.

liæ quoq; sunt, apud S. Mariam in ara cœli, apud S. Mariam de populo, apud S. Mariam supra Minervam, apud S. Augustinum. Tumuli in urbe clarorum virorum, qui ingenijs sibi decus pepererunt, cum suis Epitaphijs, sunt hi:

BLONDI FLAVII, IN ARA COELI,
ante introitum templi, in area Capitolina.

BLONDO FLAVIO FORLIVIENSI, HISTORICO CELEBRI, MVLTORVM PONT. ROMANORVM SECRETARIO FIDELISS. BLONDI QVINQVE FILII PATRI BENE MERENTI VNANIMES POSVERE: VIXIT AN. LXXV. OBIIT PR. NON. IVNII. ANNO SALVTIS CHRISTIANAE M. CCCC. LXIII. PIO P. M. SIBI NATISQVE FAVENTE.

Nicolai Vallæ, in ipso templo.

NICOLAO DE VALLE LEG. D. BASILICAE PRINCIPIS APOSTOLORVM CANONICO, LAELIVS IN MEMORIAM DVLCISSIMI FILII POSVIT. HIC IN VITA SVA NVLLI MALEDIXIT. SINE VOLVNTATE PARENTIS NIHIL FECIT. MAGNO ET EXCELLENTI CLA-

Abb. 12. Georgius Fabricius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550), S. 207. Grabinschrift des Flavio Biondo.

Biondo [Abb. 12]. Die Art der Dokumentierung verzeichnet gegenüber Andrea Fulvios *Antiquitates* beträchtliche Fortschritte. Fabricius legt für die jeweiligen Dokumentsorten (z. B. für Testamente; *libelli*; Grabinschriften) separate Verzeichnisse an, in denen er zusätzlich die Beschreibung verfeinert. So vermeldet er für jedes einzelne Testament: 1. Autor; 2. Fundort; 3. frühere Publikationen und 4. eigenhändige Textkorrekturen. Im Gegensatz zu Fulvios *Antiquitates* hebt die Titelseite von Fabricius' *Roma* auch das Studium der literarischen Quellen hervor, welches die Authentizität des Werkes verbürgen soll. Fabricius hat die Information, die er in der *Roma* aubietet, aus „alten Pergamenthandschriften" gesammelt. Diese Bemerkung soll eine Autorisierung der Textgrundlage liefern, indem sie induziert, dass alte Handschriften dafür besonders wertvoll seien. Fabricius hat also, wie er hier suggeriert, für seine Quellenbelege nicht beliebige zeitgenössische Textausgaben herangezogen, sondern jeweils auf Handschriften rekurriert. Damit beansprucht er eine außerordentliche Gründlichkeit als besondere Leistung seines Werkes. Dem entspricht, dass er seinem ersten Buch ein Kapitel „von den Autoren, die über Rom schrieben" („De auctoribus, qui de Roma scripserunt") voranschickt (I,1; vgl. Inhaltsverzeichnis des ersten Buches, S. 12–13). Offensichtlich hat er in dieses Quellenstudium frühneuzeitliche Werke, wie Biondos *Roma triumphans*, miteinbezogen. In Fabricius' *Roma* wird einmal mehr ersichtlich, welchen Status man dem Gattungsgründer zubilligte. Als wichtige Leistung wird schließlich die Authentizität des Sammelns selbst affichiert: Die Titelei hebt hervor, dass Fabricius die Sammlung „selbst" angelegt hat („ab eodem collecti").

Auch die Titelei von Panvinios *Fasti et triumphi* (Venedig: 1557) unterstreicht die Authentizität des Werkes, indem sie verzeichnet, dass sein Inhalt „den Denkmälern der Antike mit größter Quellentreue und Genauigkeit entnommen worden sei" („ex antiquitatum monumentis maxima cum fide ac diligentia desumpta"). Rosinus' *Romanae Antiquitates* basieren hingegen in größerem Ausmaß auf literarischen Quellen. Dementsprechend affichiert die Titelseite der Erstausgabe (Basel, Petrus Pernas Erben: 1583) in der zweitgrößten Schale, dass das Werk „aus verschiedenen Autoren mit größter Quellentreue und Genauigkeit gesammelt worden" sei („Ex variis Scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti") [Abb. 3]. Wieder wird ersichtlich, dass das authentische Sammeln als wesentlicher Anspruch der *Artes antiquitatis* betrachtet wurde. Zur Bekräftigung seines Anspruchs liefert Rosinus zu Anfang des Werkes einen „Catalogus auctorum ex

quibus hos decem libros collegimus“ in drei Foliospalten, aus dem hervorgeht, dass er die beachtliche Anzahl von 152 Autoren exzerpiert hat. Antike und rezente Autoren halten sich in dieser Liste in etwa die Waage. In der Abteilung „Polyhistores“ breitet er ca. 130 Jahre antiquarischer Forschungstätigkeit vor den Augen des Lesers aus, von Pomponius Laetus bis zu Justus Lipsius, wobei kurioser-, jedoch auch signifikanterweise der Name der Gründervaters Flavio Biondo fehlt, dem Rosinus die Gesamtstruktur seines Werkes und vieles mehr verdankt. Dieser merkwürdigen Tatsache liegt der erhöhte Anspruch des Rosinus zugrunde: Er will mit seinem Werk die *Roma triumphans* Biondos auslöschen, ersetzen, für immer überflüssig machen. Daher diese merkwürdige *damnatio memoriae*.

Auf der Titelei von Thomas Dempsters/Jean Le Boucs Rosinus-Ausgabe aus dem Jahr 1613 wird der Authentizitätsanspruch auf markante Weise erweitert, indem (in der dritten Schale der Titeleiarchitektur) vermeldet wird, dass Dempster das Werk sowohl aus der einschlägigen Sekundärliteratur („ex criticis“), als auch „aus allen Autoren beider Sprachen“ („omnibus utriusque linguae auctoribus“ [das sind die griechischen und lateinischen antiken Autoren]), zusammengestellt habe [Abb. 4]. Dempsters Quellenanspruch ist universal: Er will – neben den modernen – *alle* antiken Autoren gelesen und exzerpiert haben. In seinem „Elenchus scriptorum [. . .]“ präsentiert er die geradezu unglaubliche Liste von nahezu 1400 (!) lateinischen und griechischen Autoren. Dempster beansprucht zum Beleg seiner *Ars antiquitatis* somit eine Textmasse, für deren Lektüre unter normalen Umständen das Leben eines einzelnen Menschen nicht ausreichen würde. Im Vergleich zu Rosinus ist die Affichierung der griechischen Autoren markant: Rosinus hatte nur wenige benutzt, wie man anhand seines Verzeichnisses feststellen kann (Galenus, Aristoteles, Plato, Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus, Herodianus, Joannes Xiphilinus, Metasthenes, Plutarchus, Polybius, Xenophon und Zonaras), wobei er wohl auch lateinische Übersetzungen verwendet hat. Dempster hingegen erhebt den Anspruch, die *gesamte* griechische Literatur der Antike exzerpiert zu haben. Quellentreue und Sammlerfleiß allein genügten dem Anspruch Dempsters nicht mehr: Er will alle Quellen textkritisch durchleuchtet, korrigiert („correcti“) und kommentiert („explicati“) haben. Seine *Ars antiquitatis* avanciert damit zu einem philologischen Nachschlagewerk ersten Ranges.[23]

[23] Die Titelseite der Genfer Ausgabe (Gabriel Cartier: 1613) affichiert den phi-

Die Entwicklung, die die *Ars antiquitatis* von ca. 1500–1750 durchgemacht hat, spiegelt sich in der unterschiedlichen Affichierung des Autors und des Werktitels auf den Titelseiten. Es lässt sich beobachten, dass bis etwa 1555 meist der Name des Autors als Blickfänger an erster Stelle der Affichierung steht [vgl. Abb. 1; 2; 6; 11; 15a]. Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert wird der Autorname jedoch von einer Angabe des Wissensgebietes überflügelt.

Als Kernbegriffe zur Wissenschaftsaffichierung und -definition hat sich das lateinische ANTIQUITATES („ALTERTÜMER"; it. *Antichità*, frz. *Antiquitez* etc.) durchgesetzt, das häufig im Verein mit einer Form von ROM- (die Stadt Rom oder das Adjektiv „römische") dargeboten wird. Ab ca. 1555 gingen die Verleger/Drucker offenbar davon aus, dass die thematischen Titelwörter ANTIQUITATES und ROMANAE einen stärkeren Appeal besaßen als die Namen sogar europaweit bekannter Autoren wie Andrea Fulvio, Bartolomeo Marliano, Paolo Manuzio oder Onofrio Panvinio. In dieser Layout-Entwicklung spiegelt sich die Wissenschaftsentwicklung: Gerade um 1555 erlebt die *Ars antiquitatis* einen ungeheuren Boom, etabliert sich als selbständiges Erkenntnisgebiet und dringt in den Bereich der Allgemeinbildung vor. Die Etablierung der neuen „Ars" vollzieht sich im Jahrzehnt von 1550–1560 so überzeugend, dass sie seitdem in der Persuasionshierarchie der Titelseite als Blickfänger, Hauptaffichierungs- und Hauptwerbemittel eingesetzt wird.

Bernardus Turrisanus brachte Paolo Manuzios Werk „Das Römische Gesetzeswesen" (*De legibus*) mit dem vorausgeschickten Blickfänger ANTIQUITATUM ROMANARUM heraus, gegenüber dem der Name des Verfassers zurücktritt [Abb. 13]. Dasselbe Layout wendet Aldo Manuzio der Jüngere für die Titelseite zu Paolos *De senatu* (Venedig: 1581) an, ebenso Johannes Gymnicus für seine Ausgabe von *De senatu* und *De legibus* (Köln: 1582). Petrus Pernas Erben richten die Titelseite der Erstausgabe von Rosinus' Werk so ein, dass ROMANARUM ANTIQUITATUM den Hauptblickfänger bildet [Abb. 3]: Die beiden Wörter werden an erster Stelle und in großen, fettgedruckten Antiqua-Kapitalen (16 bzw. 7 mm hoch) wiedergegeben, während der Autor Rosinus erst an dritter Stelle und in nur 2,5 mm hohen, nicht fettgedruckten und kursiven Kapitalen aufscheint. Ähnliches gilt für Boissards Sammlung (Frankfurt a. M.:

---

lologischen Wert des Werkes nachdrücklich: „opus Philologiae studiosis utilissimum, et a multis hactenus expetitum".

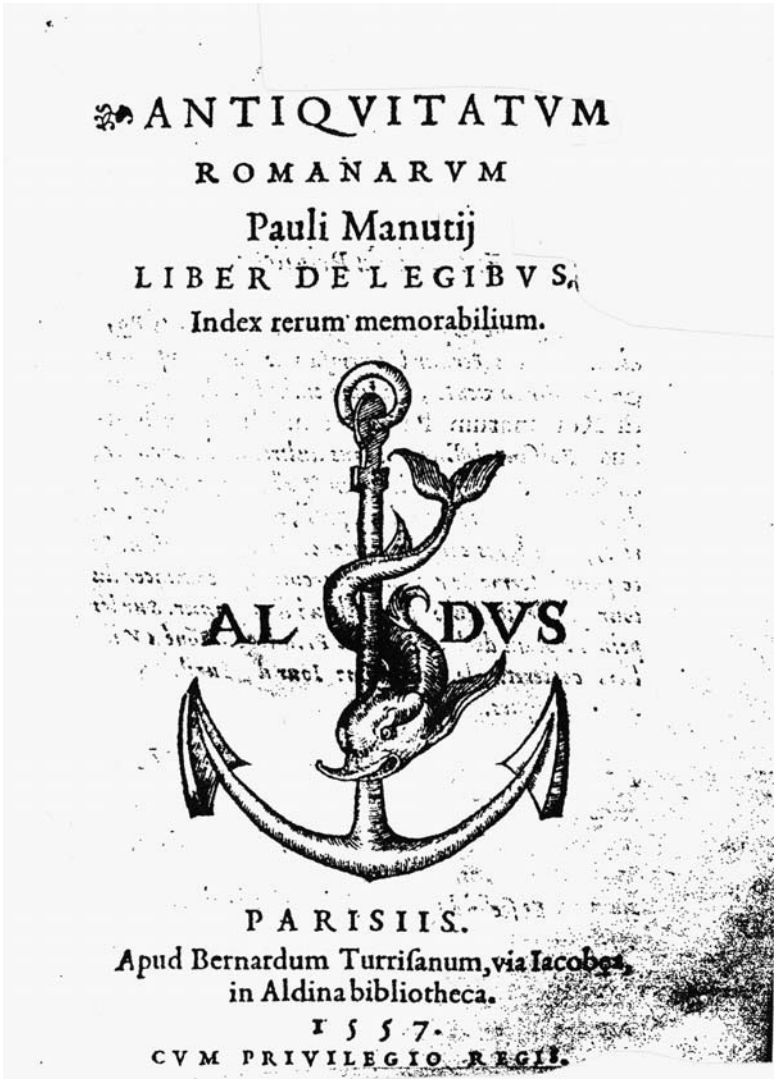


Abb. 13. Paolo Manuzio, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Paris, apud Bernardum Turrisanum: 1557), Titelseite.

1597ff.; Abb. 14): ANTIQUITATUM ROMANARUM steht an erster Stelle in großen Blocklettern, während der Autor erst an dritter Stelle und in einer einfachen Antiqua-Type auftaucht. In den späteren Rosinus-Ausgaben, Heinrich Kippings Altertümern und in zahlreichen anderen Werken des 17. und 18. Jahrhundert besetzen ebenfalls ANTIQUITATES (ROMANAE) die oberste Stelle in der Persuasionshierarchie der Titelseite.

Die Umkehr im Layout der Titelseite, die in Bezug auf Autor und Werktitel zwischen 1550 und 1560 stattfand, lässt sich anhand zweier Längsschnitte, von Andrea Fulvios *Antiquitates* und Georgius Fabricius' *Roma*, augenfällig zeigen. In der Neuauflage von Andrea Fulvios *Antiquitates* (Rom: 1545; Abb. 10) bildet der Autor den Hauptblickfänger: Der Autorname ist in Kapitalen eines ungefähr doppelt so großen Schriftgrades wie der des Werktitels wiedergegeben. In der Ausgabe desselben Werkes etwa vierzig Jahre später (Venedig: 1588) hat die Bezeichnung des Wissensgebietes, L'ANTICHITÀ, den Autor überflügelt. L'ANTICHITÀ steht an erster Stelle und ist in einem viel größeren Schriftgrad als der Autorname gedruckt. Dieselbe Verschiebung zeigt ein Vergleich zweier Ausgaben von Fabricius' *Roma*: In der Erstausgabe (Basel, Joannes Oporinus: 1550) fungiert der Verfassername noch als erster Blickfänger [Abb. 6], in Thysius' Ausgaben etwa hundert Jahre später (1650ff.) wird er vom Titel in den Schatten gestellt [Abb. 15a und 15b].

Es gibt nur wenige weitere Titelworte, die in der Layout-Hierarchie in die Region von ANTIQUITATES (ROMA-) und Verfassernamen vorstoßen: *Corpus, Thesaurus, Breviarium und Compendium.* Diese Titelworte sind wichtig, weil sie die je intendierte Benutzungweise bzw. die Funktion des betreffenden Werkes ansprechen und Tendenzen in der Wissensverwaltung angeben. Der Corpus- und der Thesaurus-Begriff sollen die Vollständigkeit bzw. Reichhaltigkeit der jeweiligen *Ars antiquitatis* affichieren. In ihm spiegelt sich das Verständnis der Ars *antiquitatis* als Sammlung, die stets weiter vervollständigt werden sollte. Einen ersten Höhepunkt erreicht die Sammlertätigkeit in Thomas Dempsters Rosinus-Ausgabe, für die er die gesamte antike und moderne Literatur exzerpiert hat, insgesamt, wie er angibt, fast 1400 Autoren. Diesem Universalanspruch entspricht das Layout, welches die Titelworte CORPUS ABSO/LUTISSIMUM (etwa: „allervollständigstes Corpus") hervorkehrt, indem sie den tautologischen Superlativ von „absolutus" mit fettgedruckten Kapitalen akzentuiert

Abb. 14. J.J. Boissard und Th. De Bry, *Romanae urbis topographia et antiquitates* [. . .] (Frankfurt, Th. de Bry: 1597–1627), Tomus III, Titelseite.

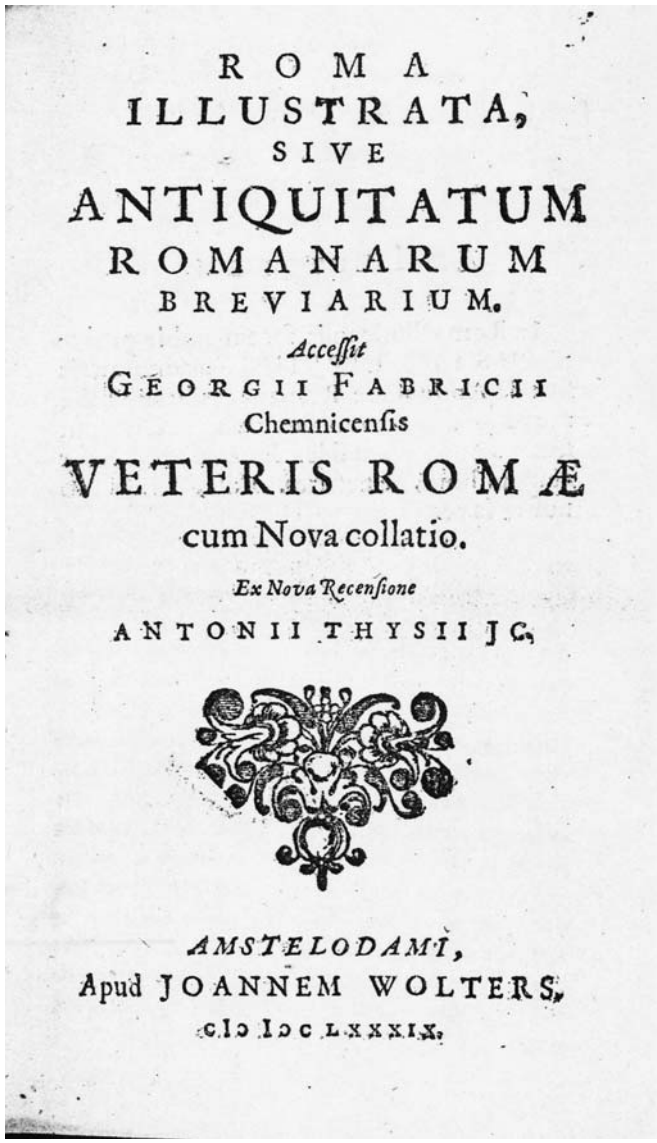

ROMA
ILLUSTRATA,
SIVE
ANTIQUITATUM
ROMANARUM
BREVIARIUM.
Accessit
GEORGII FABRICII
Chemnicensis
VETERIS ROMÆ
cum Nova collatio.
Ex Nova Recensione
ANTONII THYSII J C.
AMSTELODAMI,
Apud JOANNEM WOLTERS,
cIↃ IↃC LXXXIX.

Abb. 15a. Johannes Thysius, *Roma illustrata sive Antiquitatum Romanarum Breviarium* [. . .] *Ex nova recensione* (Amsterdam, Johannes Wolters: 1689), Titelseite.

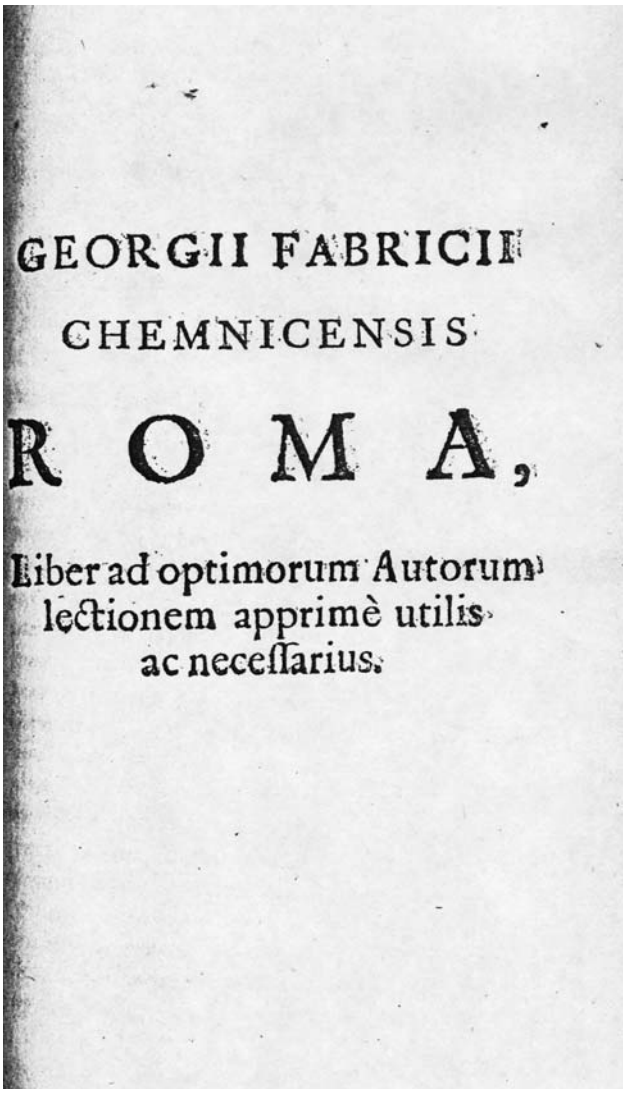


Abb. 15b. Georgius Fabricius, *Roma* (Amsterdam, Johannes Wolters: 1689), Titelseite.

[Abb. 4]. De Sallengre lässt im Jahre 1716 seine Sammlung der *Antiquitates Romanae* als NOVUS THESAURUS affichieren.[24]

Die Layout-Strategie von Corpus und Thesaurus wirft ein Licht auf die Entwicklung der Wissensverwaltung: Die Wissenschaft war gegen Ende des 16. Jahrhundert so weit fortgeschritten, dass eine umfassende Sammlung des angewachsenen Wissensschatzes Sinn machte – Rosinus' Werk ist wesentlich eine gründliche Kompilation des von Sigonio, Panvinio, Manuzio, Fabricius und anderen Vorgängern, erarbeiteten und zusammengetragenen Detailwissens. In seinem *Index auctorum* listet Rosinus unter der Rubrik „Polyhistores" die humanistischen Altertumswissenschaftler auf, die er kompiliert hat. Dempster perfektionierte das von Rosinus zusammengestellte *Corpus* zum *Corpus absolutissimum*. Damit war der Grundstock des Wissens geschaffen, der nahezu im gesamten 17. Jahrhundert die Szene dominieren sollte. Was De Sallengre in Zusammenarbeit mit seinem Herausgeber Du Sauzet leistet, ist eine „neue" Kompilation der *Artes Antiquitatis* – das Titelwort NOVUS ist nicht umsonst das erste Wort der Titelseite: Es bezeichnet semantisch die Traktate zur *Ars antiquitatis*, die *nach* Rosinus (1583) verfasst worden sind. Der Wissenszuwachs war in der Tat ansehnlich: De Sallengre ließ an die fünfzig Werke auf mehr als 3600 (!) Folio-Spalten drucken.

Der enorme Wissenszuwachs erzeugte in der Wissensverwaltung nebenher ein dem Vollständigkeitsdrang inverses Bedürfnis: nach Übersichtlichkeit und Kompaktheit. Antonius Thysius kam diesem Bedürfnis erfolgreich entgegen, mit seinem 1650 zuerst erschienenen Leitfaden im Sedezformat: Die Titelseite affichiert seine *Antiquitates Romanae* als BREVIARIUM [Abb. 15a]. Das Werk ist ein methodisch angelegter und, wie im Seitenlayout des Haupttextes ersichtlich wird, in kleine, sehr übersichtliche Portionen aufgegliederter Auszug aus den wissenschaftlichen Monographien des Lipsius zur römischen Kulturgeschichte. Der Hauptblickfänger auf der Titelseite von Friedrich Hildebrands *Antiquitates Romanae* ist überhaupt COMPENDIUM [Abb. 9]. Die Präsentationsstrategie, die die *Ars antiquitatis* als *Breviarium* oder *Compendium* vermittelt, bezieht sich auf eine zweifache Entwicklung in der Wissensverwaltung: Erstens erforderte die Schwemme der wissenschaftlichen Literatur in den letzten Jahrzehnten des 16. und im 17. Jahrhundert eine Selbstvergewisserung

[24] *Novus Thesaurus Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Den Haag, H. du Sauzet: 1716).

durch die Rückführung des Wissens auf seine Grundzüge, zweitens hatte es die neue Wissenschaft in diesem Zeitraum geschafft, sich breitenwirksam in dem Bereich der Allgemein- und der Schulbildung festzusetzen: Somit entstand auch von daher eine starke Nachfrage nach leicht zugänglichen Einführungen und Leitfäden. Diese Organisationsform des Wissens wirkt in das Layout von Hildebrands Haupttext hinein: In ihm wird der Wissensschatz der *Ars antiquitatis* in kleinstmögliche Portionen aufgegliedert, zumeist zwischen zwei und zehn Zeilen lang, die mittels eines Lemma-Stichworts in alphabetischer Ordnung angeboten werden. Werke wie Thysius' *Breviarium* und Hildebrands *Compendium* fanden reißenden Absatz. Die Titelseite von Abb. 9 zeigt für 1731 schon die 10. Auflage Hildebrands.[25]

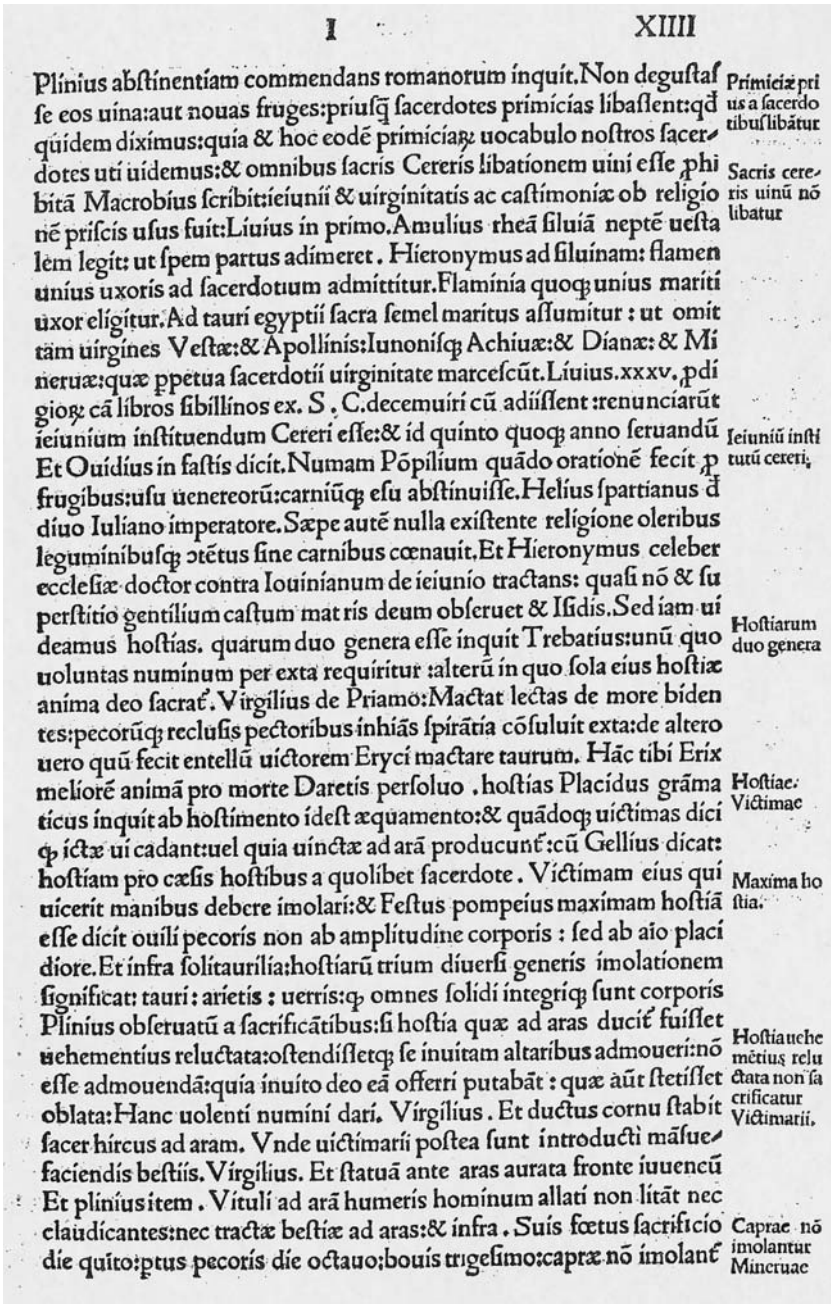
Die Werke zur Altertumswissenschaft weisen, wie andere frühneuzeitliche Werke auch, eine Reihe von Rahmentexten auf, Widmungsbriefe, Vorreden an den Leser, Texte von Vermittlern, z. B. Lobbriefe und Lobgedichte von Kollegen, usw. Eine eingehende Analyse dieses Materials kann in der vorliegenden, an einen engen Rahmen gebundenen Überblicksstudie nicht geleistet werden. Jedoch möchte ich ein paar Entwicklungslinien skizzieren, die sich spezifisch auf die dynamische Entwicklung der *Artes antiquitatis* in der Erkenntnissteuerung beziehen: In den Vorworten der frühen Werke, etwa von Biondos *De Roma triumphante* (1459) bis Andrea Fulvios *Antiquitates* (1527), stehen Kulturpolitik, Identitätsstiftung und ein spezifischer Restaurationsgedanke im Vordergrund. Sie positionieren die Werke in einen Diskurs, in dem italienisch-römisch-päpstliche Identität kreiert wird. Der fragmentarische Überlieferungszustand der Monumente der Antike wird als Kulturverfall beklagt, an dem die nördlichen Barbaren Schuld tragen. Die Perzeption des Lesers wird in eine Richtung gesteuert, die den wissenschaftlichen Kulturtraktat mit der tatsächlichen materiellen Restaurierung der Monumente gleichschaltet. Bis zu einem gewissen Grad wird die wissenschaftliche Erfassung in der *Ars antiquitatis* als Ersatz für die materielle Restaurierung, die mit dem enormen Nachholbedarf nicht Schritt halten konnte, angeboten.

Die späteren Vorworte, ab ca. 1550, zeigen eine tiefgreifende Diskursänderung: Der ideologische Diskurs wird von einem distinkten Wissenschaftsdiskurs ersetzt, wobei die Positionierung des Autors und des Werkes innerhalb der Wissenschaftsevolution immer wichti-

[25] Vgl. auch Nieupoorts *Breviarium*, das 1716 zuerst erschien und 1723 bereits die dritte Auflage erlebte.

ger wird. Darin zeigt sich die explosionsartige Wissenschaftsentwicklung: Nach 1560 kann niemand mehr so tun, als ob er der einzige bzw. einer der wenigen sei, die sich auf dem Gebiet der *Ars antiquitatis* betätigen. Die Steigerung der Wissensproduktion bringt auch mit sich, dass jeder Autor sich besonders legitimieren muss, z. B. indem er auf sein authentisches Quellenstudium, seine umfassende Belesenheit, seinen Fleiß oder auf andere Vorzüge hinweist: Fabricius etwa legitimiert sich mit dem Argument, dass er die antiken Denkmäler *vor Ort* studiert habe, und zwar 5 Monate lang; Thomas Dempster mit dem Anspruch, die *gesamte* antike Literatur exzerpiert zu haben; Boissard mit dem Argument, dass er die Inschriften und das übrige archäologische Material *selbst* gesammelt habe usw. Die spezifischen Werke legitimieren sich weiter, mit wechselnder Selektion und Gewichtung, mittels der Argumenttypen der Neuheit, Vollständigkeit, Ordnung, Authentizität, Zugänglichkeit, Nützlichkeit, Textkritik, sowie mittels neuen und qualitativ hochwertigen Bildmaterials.

Wenden wir uns nun dem zweiten Hauptfeld der Buchgestaltung, dem Layout des Haupttextes zu. Hier lassen sich zwischen 1500 und 1750 bedeutende Entwicklungen in Bezug auf Strukturierung, Ordnung, Erschließung und Abrufbarkeit des Wissensschatzes erkennen. Die Ausgangslage bildet die Ausgabe von Biondos *De Roma triumphante*, 1503. Der kompakte, oblonge Antiqua-Textblock des Haupttextes von 12,65 mal 22,45 cm wird weder durch Kapiteln oder Paragraphen, noch durch Zwischentitel, Absätze, Leerzeilen, noch durch Schriftwechsel, noch durch ein Hereinrücken von Dichterzitaten, noch durch Abbildungen gegliedert [Abb. 16; fol. XIIIIr]. Die Strukturierung beschränkt sich auf eine Einteilung in zehn Bücher, wobei jedes Buch mit einer Buchüberschrift nach der Formel Autor + Werktitel + Buchnummer (z. B.: „Blondi Flavii Forliviensis Triumphantis Romae liber secundus“) anfängt. Der Textanfang jedes Buches ist durch eine quadratische Aussparung für eine Initiale markiert, die später handschriftlich eingetragen werden konnte. Die Büchergliederung wird weiter durch Kopftitel begleitet, die allerdings minimalistisch sind – auf der Verso-Seite (linke Seite): LIBER; auf der Recto-Seite (rechte Seite), in römischen Ziffern: I, II, III etc. (vgl. das Beispiel der Recto-Seite auf Abb. 16). Weder der Autor noch der Werktitel noch ein inhaltsbezogener Buchtitel scheinen in den Kopftiteln auf. Jeweils am äußeren Seitenrand befinden sich Marginalien, in sehr unterschiedlicher Streuung und mit einem Umfang von 1 bis 4 Zeilen. Fol. XIIIIr



I XIIII

Plinius abſtinentiam commendans romanorum inquit. Non deguſtaſ ſe eos uina: aut nouas fruges: priuſq; ſacerdotes primicias libaſſent: qd quidem diximus: quia & hoc eode primicia uocabulo noſtros ſacerdotes uti uidemus: & omnibus ſacris Cereris libationem uini eſſe phibitā Macrobius ſcribit: ieiunii & uirginitatis ac caſtimoniæ ob religio nē priſcis uſus fuit: Liuius in primo. Amulius rheā ſiluiā neptē ueſtalem legit: ut ſpem partus adimeret. Hieronymus ad ſiluinam: flamen unius uxoris ad ſacerdotium admittitur. Flaminia quoq; unius mariti uxor elegitur. Ad tauri egyptii ſacra ſemel maritus aſſumitur: ut omittam uirgines Veſtæ: & Apollinis: Iunonisq; Achiuæ: & Dianæ: & Mineruæ: quæ ppetua ſacerdotii uirginitate marceſcūt. Liuius. xxxv. pdigio; cā libros ſibillinos ex. S. C. decemuiri cū adiiſſent: renunciarūt ieiuniū inſtituendum Cereri eſſe: & id quinto quoq; anno ſeruandū Et Ouidius in faſtis dicit. Numam Pōpilium quādo oratione fecit p frugibus: uſu uenereorū: carniūq; eſu abſtinuiſſe. Helius ſpartianus d diuo Iuliano imperatore. Sæpe autē nulla exiſtente religione oleribus leguminibuſq; otētus ſine carnibus cœnauit. Et Hieronymus celeber eccleſiæ doctor contra Iouinianum de ieiunio tractans: quaſi nō & ſuperſtitio gentilium caſtum matris deum obſeruet & Iſidis. Sed iam uideamus hoſtias. quarum duo genera eſſe inquit Trebatius: unū quo uoluntas numinum per exta requiritur: alterū in quo ſola eius hoſtiæ anima deo ſacrat. Virgilius de Priamo: Mactat lectas de more bidentes: pecorūq; reclusis pectoribus inhiās ſpirātia cōſuluit exta: de altero uero quū fecit entellū uictorem Erycī mactare taurum. Hāc tibi Erix meliorē animā pro morte Daretis perſoluo. hoſtias Placidus grāmaticus inquit ab hoſtimento ideſt æquamento: & quādoq; uictimas dici q; ictæ ui cadant: uel quia uinctæ ad arā producunt: cū Gellius dicat: hoſtiam pro cæſis hoſtibus a quolibet ſacerdote. Victimam eius qui uicerit manibus debere imolari: & Feſtus pompeius maximam hoſtiā eſſe dicit ouili pecoris non ab amplitudine corporis: ſed ab aio placidiore. Et infra ſolitaurilia: hoſtiarū trium diuerſi generis imolationem ſignificat: tauri: arietis: uerris: q; omnes ſolidi integriq; ſunt corporis Plinius obſeruatū a ſacrificātibus: ſi hoſtia quæ ad aras ducit fuiſſet uehementius reluctata: oſtendiſſetq; ſe inuitam altaribus admoueri: nō eſſe admouendā: quia inuito deo eā offerri putabāt: quæ aūt ſtetiſſet oblata: Hanc uolenti numini dari. Virgilius. Et ductus cornu ſtabit ſacer hircus ad aram. Vnde uictimarii poſtea ſunt introducti māſueſaciendis beſtiis. Virgilius. Et ſtatuā ante aras aurata fronte iuuencū Et plinius item. Vituli ad arā humeris hominum allati non litāt nec claudicantes: nec tractæ beſtiæ ad aras: & infra. Suis fœtus ſacrificio die quito: ptus pecoris die octauo: bouis trigeſimo: capræ nō imolant

Primiciæ ptius a ſacerdotibuſ libātur

Sacris cereris uinū nō libatur

Ieiuniū inſtitutū cereri.

Hoſtiarum duo genera

Hoſtiae. Victimae

Maxima hoſtia.

Hoſtia uehemētius reluctata non ſacrificatur Victimarii.

Caprae nō imolantur Mineruae

Abb. 16. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri decem* [. . .] (Brescia, Angelus Britannicus: 1503), fol. XIIII r.

[Abb. 16], auf welchem zehn Marginalien auftreten, führt diese Marginierungstechnik vor.[26] Fol. XIIIIr ist übrigens insofern atypisch, als die Seite eine ziemlich feinmaschige Marginierung aufweist.

Die Einteilung in Bücher, wie sie der gedruckte Text zeigt, geht auf den Autor Biondo zurück und wiederholt die Gliederung der Handschriften, affirmiert sie jedoch durch die Kopftitel, die zwar in der Handschriftenkultur um die Mitte des 15. Jahrhunderts hin und wieder auftreten, jedoch keinesfalls verpflichtend sind. Interessant ist, dass die Kopftitel von Angelus Britannicus' Druck prinzipiell nicht die Absicht verfolgen, die Perzeption des Lesers zum Inhalt der jeweiligen Bücher hinzuführen. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Büchergliederung der *De Roma triumphante* eine diesbezügliche Leserlenkung ermöglicht haben würde. Denn die einzelnen Bücher sind jeweils einem bestimmten Thema gewidmet, das in einer inhaltsbezogenen Kurzüberschrift leicht präsentiert hätte werden können: Bücher I und II handeln „De Religione" („Von der Religion"), Bücher III–V „De administratione rei publicae" („Von der Verwaltung des Staates"), Buch VI „De militia Romana" („Vom Heereswesen") usw. Daraus ist zu schließen, dass Angelus Britannicus eine derartige inhaltliche Leserlenkung nicht für notwendig oder wünschenswert erachtete. Damit stimmt überein, dass die Ausgabe auch kein Inhaltsverzeichnis, etwa eine Liste der Buchtitel, aufweist. Die Art der Strukturierung bindet Britannicus' Ausgabe an den linearen Lese-Usus der Handschriftenkultur an. Eine Perzeption des Werkes im Sinne einer hierarchischen Logik: Werkinhalt – Buchinhalt – Kapitelinhalt – Paragrapheninhalt war nicht vorgesehen.

Interessant ist, dass Angelus Britannicus' Druck von 1503 zwar prinzipiell die lineare Erkenntnisaufnahme tradierte, jedoch nebenher zwei erkenntnissteuernde Hilfestellungen anbot, die in die Richtung eines möglichen nachschlagenden bzw. blätternden Lesens wirkte: die Marginalien und den Index. Die in der Handschriftenkultur eingebürgerte Lesersteuerung der Marginalien konnte prinzipiell mehrere Funktionen erfüllen. Die Marginalien der Biondo-Ausgabe von 1503

[26] Der siebente Marginalienblock (von oben nach unten gelesen) bedarf einer weiteren Erläuterung: Es handelt sich nicht, wie es *prima vista* scheint, um eine Marginalie von fünf Zeilen, sondern um zwei Marginalien, die durch eine Unregelmäßigkeit des Layouts zu einem Textblock zusammengefügt wurden. „Victimarii" bezieht sich auf ein Stichwort des Haupttextes, das dort erst eine Zeile unterhalb auftritt.

sowie der Ausgabe von Simon Colinaeus (Paris: 1532–1533) weisen, wie oben angedeutet, Spuren dieser funktionalen Vielgliedrigkeit auf. Dennoch lässt sich eine Entwicklungstendenz erkennen, die von der diffusen Polyfunktionalität der Handschriftenkultur wegführt: In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle dienen die Marginalien der Erschließung des kulturgeschichtlichen Inhalts. Fol. XIIIIr führt diese Tendenz vor: Alle zehn Marginalien dieser Seite haben die Funktion, zum kulturgeschichtlichen Inhalt hinzuführen [Abb. 16]:

1. „Primiciae prius a sacerdotibus libantur" („Das Erstlingsopfer wurde früher von den Sacerdotes dargebracht")
2. „Sacris Cereris vinum non libatur" („Im Ceres-Kult wurde Wein als Opfergabe nicht verwendet")
3. „Ieiunium institutum Cereri" („Fasten als Bestandteil des Ceres-Kultes")
4. „Hostiarum duo genera" („Zwei Arten der ‚hostiae' ")
5. „Hostiae"
6. „Victimae"
7. „Maxima hostia"
8. „Hostia vehementius reluctata non sacrificatur" („Wenn sich ein Opfertier sehr sträubt, wird es nicht geopfert")
9. „Victimarii"
10. „Caprae non imolantur Minervae" („Minerva wurden keine Ziegen geopfert").

Keine einzige Marginalie markiert einen Eigennamen, einen zitierten Autor oder ein zitiertes Werk, unterstreicht ein Textzitat, hebt eine Sentenz hervor, bietet eine Worterklärung, eine Textvariante usw. Die Art der Lesersteuerung wird umso klarer ersichtlich, als auf der nämlichen Seite eine Reihe von Eigennamen, Autornamen und Textzitaten vorhanden sind, die ein Marginator, dem eine andersartige Leserlenkung vorschwebte, hervorheben hätte können. Untenstehende Liste soll einen Eindruck von den reichen Möglichkeiten vermitteln, die diese Textseite diesbezüglich bietet.

Eigennamen:

Amulius
Rhea Silvia
Vesta
Apollo
Diana
Minerva

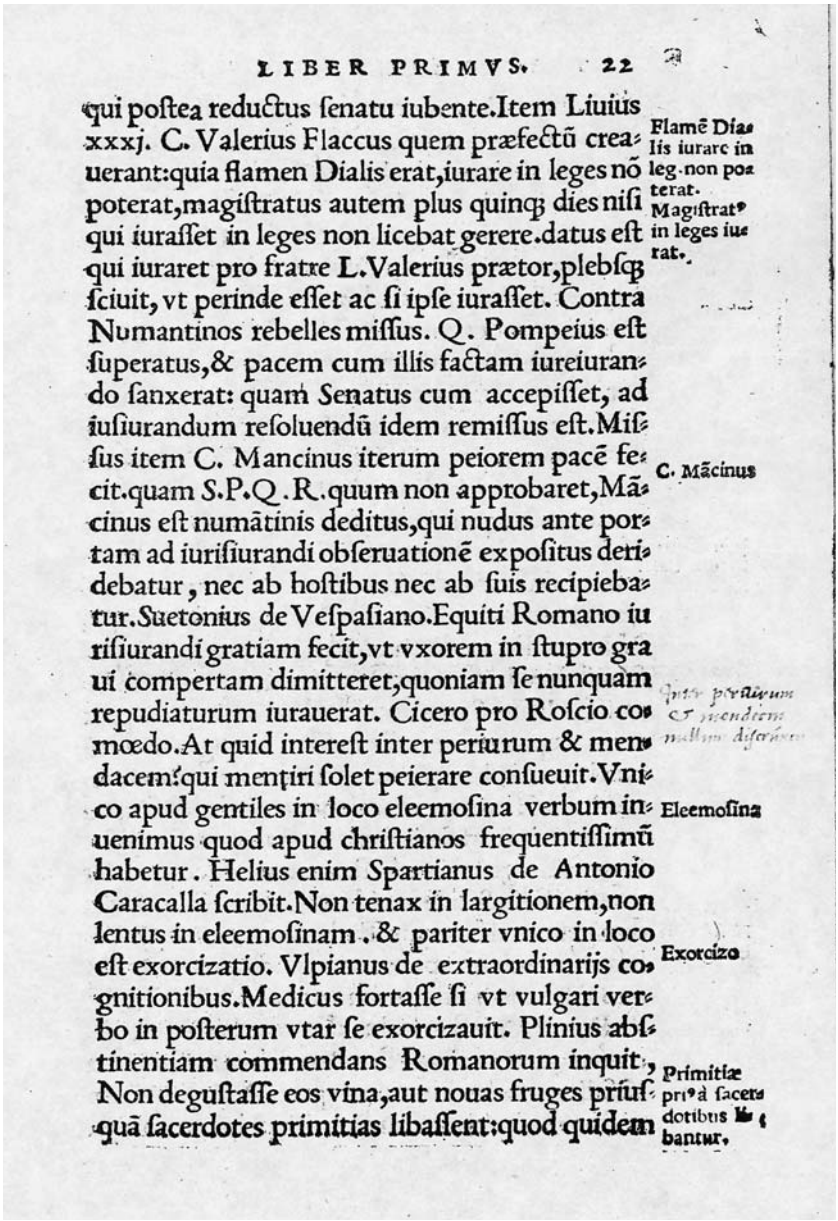
Ceres
Numa Pompilius
Iulianus Imperator
Isis
Priamus
Erix
Dares

Auctores:

Plinius maior
Macrobius
Livius
Hieronymus
Livius
Ovidius
Helius Spartianus
Hieronymus
Trebatius
Virgilius
Placidus Grammaticus
Gellius
Pompeius Festus
Plinius maior
Virgilius

Aus der Tatsache, dass alle diese Möglichkeiten ungenutzt geblieben sind, muss man schließen, dass es die beabsichtigte Hauptfunktion der Marginalien war, die Perzeption des Lesers auf möglichst direkte Weise zum kulturgeschichtlichen Inhalt des Werkes hinzulenken. Da die Marginalien mit den Lemmata des alphabetischen Indexes identisch sind, bezieht sich diese Beobachtung auch auf die beabsichtigte Hauptfunktion des Indexes.

Das ‚fortschrittliche' (inhaltsbezogene) Leseangebot, das die Marginalien machten, bedeutet übrigens nicht, dass es damit gelungen wäre, die Erkenntnisaufnahme der Leser völlig zu kontrollieren. Dies lässt sich an Hand von handschriftlichen Marginalien anschaulich machen, z.B. einer Randnotiz, die ein Leser von Simon Colinaeus' *De-Roma-triumphante*-Ausgabe (Paris: 1532–1533), welche dieselben inhaltsbezogenen Marginalien wie die des Angelus Britannicus aufweist, anbrachte. Er notierte: „Inter periurum et mend[a]cem nullum discrimen" („Zwischen einem Meineidigen und einem Lügner ist kein Unterschied") [Abb. 17]. Diese handschriftliche Marginalie erhellt nicht den kulturgeschichtlichen Inhalt zur Stelle. Es handelt



LIBER PRIMVS. 22

qui poſtea reductus ſenatu iubente. Item Liuius xxxj. C. Valerius Flaccus quem præfectũ creauerant: quia flamen Dialis erat, iurare in leges nõ poterat, magiſtratus autem plus quinq; dies niſi qui iuraſſet in leges non licebat gerere. datus eſt qui iuraret pro fratre L. Valerius prætor, plebſcq; ſciuit, vt perinde eſſet ac ſi ipſe iuraſſet. Contra Numantinos rebelles miſſus. Q. Pompeius eſt ſuperatus, & pacem cum illis factam iureiurando ſanxerat: quam Senatus cum accepiſſet, ad iuſiurandum reſoluendũ idem remiſſus eſt. Miſſus item C. Mancinus iterum peiorem pacẽ fecit. quam S.P.Q.R. quum non approbaret, Mãcinus eſt numãtinis deditus, qui nudus ante portam ad iuriſiurandi obſeruationẽ expoſitus deridebatur, nec ab hoſtibus nec ab ſuis recipiebatur. Suetonius de Veſpaſiano. Equiti Romano iuriſiurandi gratiam fecit, vt vxorem in ſtupro gratui compertam dimitteret, quoniam ſe nunquam repudiaturum iurauerat. Cicero pro Roſcio comœdo. At quid intereſt inter periurum & mendacem? qui mẽtiri ſolet peierare conſueuit. Vnico apud gentiles in loco eleemoſina verbum inuenimus quod apud chriſtianos frequentiſſimũ habetur. Helius enim Spartianus de Antonio Caracalla ſcribit. Non tenax in largitionem, non lentus in eleemoſinam. & pariter vnico in loco eſt exorcizatio. Vlpianus de extraordinarijs cognitionibus. Medicus fortaſſe ſi vt vulgari verbo in poſterum vtar ſe exorcizauit. Plinius abſtinentiam commendans Romanorum inquit, Non deguſtaſſe eos vina, aut nouas fruges priuſquã ſacerdotes primitias libaſſent: quod quidem

Flamẽ Dialis iurare in leg. non poterat.

Magiſtratꝰ in leges iurat.

C. Mãcinus

Eleemoſina

Exorcizo

Primitiæ priꝰ à ſacerdotibus libantur.

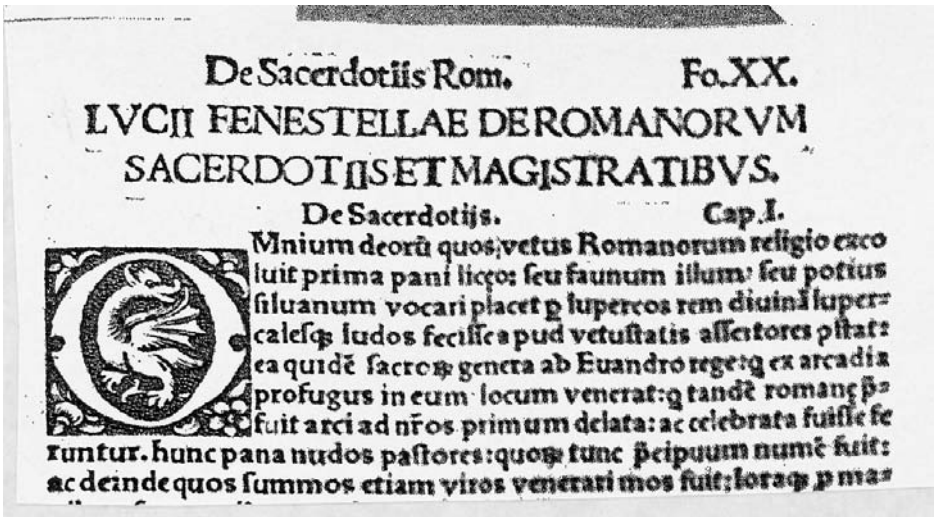
Abb. 17. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X* [. . .] (Paris, Simon Colinaeus: 1532–1533), fol. 22 (untere Hälfte der Seite).

sich um ein Textzitat aus Ciceros Rede *Pro Roscio comoedo*, das eine Sentenz anbot, die in verschiedenen moralphilosophischen, theologischen oder juristischen Kontexten anwendbar war. Auch das Leidener Exemplar des Angelus-Britannicus-Drucks weist handschriftliche Eintragungen auf, die von der kulturgeschichtlichen Erschließungsfunktion der gedruckten Marginalien abweichen. Der Marginator hat Sentenzen herausgestrichen und mehrfach die Namen von Autoren und Personen in Randnotizen registriert, z. B. auf Fol. XCVIIIr „Plinius", auf Fol. Cr „Agrippa" oder auf Fol. CIr „Archimedes".[27]

Trotz der ‚subversiven' Marginierung mancher Benutzer darf man davon ausgehen, dass viele Leser die inhaltsbezogene Marginierung als hilfreich erfahren haben werden. Denn sie setzte sich in den späteren Biondo-Drucken durch, sogar noch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, als eine fortgeschrittene Textgliederung und Indexanbindung (Seite; Seitensegmente; Zeilenangaben) zu einer Transfunktionalisierung der Marginalien führte. Als Beispiel hierfür möge Frobens Biondo-Druck des Jahres 1559 dienen (vgl. oben).

Während die Leserlenkung des Biondo-Textes noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts größtenteils über Marginalien verlief, trat in anderen kulturgeschichtlichen Werken bereits lange vorher das Steuerungsmittel einer hierarchisch angeordneten Inhaltslogik auf. Ein Beispiel hierfür bietet Badius Ascensius' (Josse Bades) Ausgabe von Pomponius Laetus' *De magistratibus Romanorum* und von Andrea Domenico Fiocchis (Floccus) *De Romanorum sacerdotibus* (Paris: 1511). Der Haupttext wird, wie schon in den Biondo-Ausgaben, in einem Antiqua-Textblock angeboten (9,1 mal 14,6 cm). Der dominante Textblock wird weder von Absätzen noch von Paragraphen unterbrochen, noch von Marginalien kontrafakturiert. Jedoch weist er eine straffe Gliederung auf, die die Erkenntnisaufnahme wesentlich erleichtert: eine Kapitelgliederung, mit inhaltsbezogenen, vom Haupttext abgesetzten Kapitelüberschriften in Antiqua-Minuskeln [Abb. 18]. Durch die von Haupttext abgesetzten Kapitelüberschriften sind die einzelnen Strukturglieder bereits bei einem ersten Blättern leicht erkennbar. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass jedes Kapitel mit einer Initiale beginnt. Die Perzeption des Lesers wird im Sinne einer hierarchischen Logik über die jeweiligen Kapitelinhalte gesteuert.

[27] Exemplar Universitätsbibliothek Leiden, 913 A 4: 1.



De Sacerdotiis Rom. Fo.XX.

LVCII FENESTELLAE DE ROMANORVM SACERDOTIIS ET MAGISTRATIBVS.

De Sacerdotijs. Cap.I.

Omnium deorũ quos vetus Romanorum religio exco luit prima pani liceo: seu faunum illum: seu potius siluanum vocari placet ꝙ lupercos rem diuinã luper= calesq; ludos fecisse apud vetustatis assertores pstat: ea quidẽ sacro⁹ genera ab Euandro rege: ꝙ ex arcadia profugus in eum locum venerat: ꝙ tandẽ romanę p= fuit arci ad nr̃os primum delata: ac celebrata fuisse fe runtur. hunc pana nudos pastores: quo⁹ tunc ꝑcipuum numẽ fuit: ac deinde quos summos etiam viros venerati mos fuit: lora⁹ ꝑ ma=

Abb. 18. Lucius Fenestella (Pseudonym für Andrea Domenico Fiocchi), *De sacerdotiis Romanorum* (Paris, Badius Ascensius : 1511), fol. XXr (obere Hälfte der Seite; Anfang des 1. Kapitels).

Die Art, in der die Textseite in Ascensius' Ausgabe von Fiocchis Werk eingerichtet ist, lässt zwar noch die ästhetische Vorliebe des 15. Jahrhunderts für einen möglichst geschlossenen Textblock erkennen. Jedoch bildet sie kein Dogma mehr in dem Sinn, dass sie zu einer Aufnahme der Substrukturierung des Textes (Kapitelangaben) in den Textblock geführt hätte, wie dies oft in Inkunabeldrucken klassischer und humanistischer Werke der Fall ist. Offensichtlich bewertete Ascensius die Übersichtlichkeit, die durch die Herausnahme der Kapitelüberschriften aus dem Textblock entsteht, höher als den ästhetisch ansprechenden Eindruck der völligen Geschlossenheit des Textblocks. Denn der Textblock wird in dem nur kurzen Werk *De sacerdotiis* insgesamt 13 mal unterbrochen.

Der Stellenwert, den Ascensius der Lesersteuerung durch Kapitelüberschriften zuschrieb, ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass er sie vor der Lektüre des Haupttextes mittels einer „tabula" nachdrücklich vorbereitete (Fol. XIXv). Mit „tabula" ist hier nicht, wie in den Biondo-Ausgaben, ein alphabetischer Index gemeint, sondern ein Verzeichnis der Kapitelüberschriften:

L. Fenestellae Tabula.

De sacerdotiis.	Cap. i.
De potitiis et pinariis sacerdotibus	Cap. ii.
De auguribus	Cap. iii.
De flamine diali	Cap. iiii.
De vectigalibus [sic] virginibus	Cap. v.
De saliis Marti dicatis	Cap. vi.
De collegio pontificum et Pontifice maximo	Cap. vii.
De feciali sacerdote	Cap. viii.
De sacerdotio patris patrati	Cap. ix.
De sacrorum rege	Cap. x.
De simulacri traiectione	Cap. xi.
De duumviris sacrorum	Cap. xii.
De septemviris epulonum	Cap. xiii.

Da dieses Inhaltsverzeichnis keine Angaben zur Folia-Zählung macht, lag seine Aufgabe offensichtlich nicht in einer möglichst präzisen Lokalisierung, sondern in einer Art Organogramm: Das Verzeichnis sollte den Inhalt des Werkes auf einen Blick darlegen. Das organogrammähnliche Verzeichnis ermöglichte dem Leser, den Text nachschlagewerkartig zu benutzen. Er brauchte das Werk nicht linear zu lesen, sondern konnte sich den jeweiligen Inhalt, der ihn interessierte, aussuchen und sich dann dem betreffenden Kapitel, auf das

ihn die Kapitelübersicht verwies, zuwenden. Der Leser etwa, der über den Begriff „augurium" Näheres erfahren wollte, wurde vom Inhaltsverzeichnis zu Kapitel iii „De auguribus" geführt.

Die Entwicklungstendenz, die zur hierarchisch-logischen Leserlenkung hinführte, zeigt ein Vergleich von Ascensius' Druck mit einer venezianischen Inkunabel von Laetus' Traktat (ca. 1490–1500).[28] Dort fehlt ein organogrammähnliches Kapitelverzeichnis, der Inhalt des Werkes ist hier nicht auf einen Blick sichtbar. Der Leser, der einschlägige Information sucht, muss linear vorgehen.

Wenn man Badius Ascensius' Laetus- und Fiocchi-Ausgabe (1511) mit Angelus Britannicus' Biondo-Ausgabe vergleicht, fällt auf, dass Badius auf einen alphabetischen Index verzichtete. Ein wesentlicher Grund liegt m.E. darin, dass es sich jeweils um relativ kurze Schriften handelt. Wenn derartige Werke eine inhaltlich organisierte, klare Kapitelgliederung aufweisen, konnte man einen alphabetischen Index als verzichtbar betrachten. Spätere Ausgaben dieser Schriften (z. B. Rom, Jacobus Mazochius: 1517; Basel, Th. Wolfius: 1532) gehen auf ebendiese Weise vor. Sogar noch Petrus Scriverius' Ausgaben (*Respublica Romana*, Leiden, Elzevier: 1629) verzichten auf einen alphabetischen Index.

Das Layout in der Scriverius/Elzevier-Ausgabe von Fiocchis *De sacerdotiis* ist so angelegt, dass es sich noch weiter vom Prinzip der Geschlossenheit des Textblocks entfernt. Dies betrifft drei Aspekte: 1. Die Wiedergabe der Kapitelgliederung; 2. das Layout der Dichterzitate; 3. das Layout von Inschriften. Erstens wurde der Textblock dadurch aufgelöst, dass zur Hervorhebung der Kapitelüberschriften nicht eine, sondern mindestens fünf Zeilen freigemacht wurden. Weiter wurde die Kapitelüberschrift in zwei Bestandteile zerlegt, die jeweils auf separaten Zeilen gesetzt wurden: 1. CAP. I, II, III etc.; 2. inhaltsbezogener Titel des Kapitels [Abb. 20a; Anfang des 6. Kapitels]. Beide Bestandteile sind jeweils zentriert gedruckt. Zwischen dem Ende eines Kapitels und dem ersten Bestandteil der Überschrift des neuen Kapitels, zwischen den beiden Bestandteilen der Kapitelüberschrift und zwischen dem Anfang des neuen Kapitels wird jeweils eine Leerzeile eingeschoben [Abb. 20a]. Außerdem werden für die Kapitel-

[28] Pomponius Laetus, *De Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus* [s.l.: s.a.] [Venedig, Benedictus Hectoris: ca. 1490–1500] (Hain 9832; Exemplar Universitätsbibliothek Leiden 1365 E 19: 2).

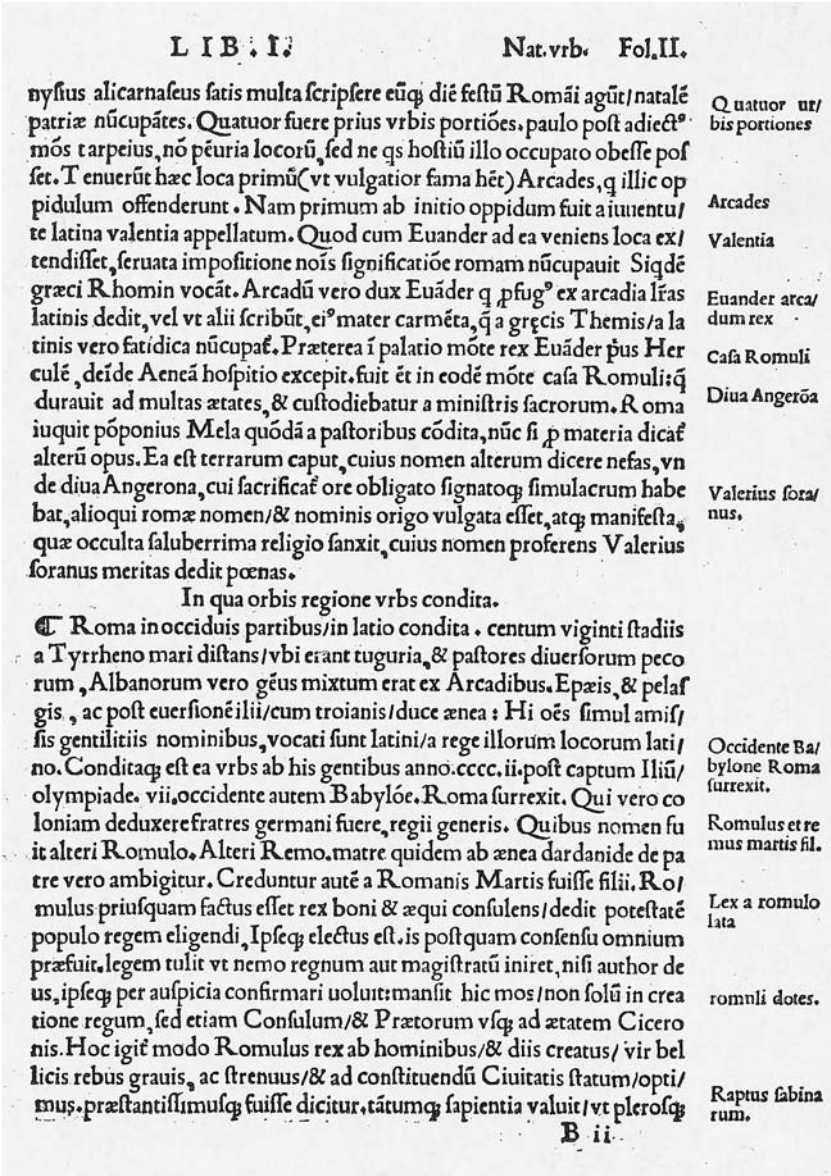
überschrift andere Typen verwendet: für die Abkürzung CAP. und die Kapitelzählung kapitale Lettern, für den Titel selbst kursive Minuskeln. Daraus ergibt sich, dass der Hervorhebung der Struktur noch größeres Gewicht zugemessen wird als in der Ausgabe etwa des Badius Ascensius (Paris: 1511). Außerdem werden Dichterzitate hereingerückt und in Kursiven gedruckt, wobei jeder Vers auf einer neuen Zeile anfängt. Dadurch ergibt sich jeweils eine mehrfache Unterbrechung des Textblocks [Abb. 20a]. Der Effekt ist, dass Dichterzitate besonders ins Auge fallen. Dasselbe gilt *mutatis mutandis* für Inschriften: Auch sie werden hereingerückt und in einer anderen Type (Kapitalschrift) gedruckt sowie zusätzlich zentriert [Abb. 20b].[29] Das Resultat dieser Maßnahmen ist ein wesentlich anderer Gesamteindruck des nunmehr vielfach unterbrochenen Haupttextes.

Die Erstausgabe von Andrea Fulvios *Antiquitates* (Rom: 1527) im Folio-Format bedeutete nicht nur inhaltlich, sondern auch was die Leserlenkung durch das Layout betrifft, eine Leistung, welche die aller Vorgänger übertraf. Der Haupttext in Antiqua, 13,4 mal 21,3 cm, weist eine feine Strukturierung auf, von der eine vielgliedrige Steuerung ausgeht [Abb. 10 und 19]. Er gliedert sich in fünf Bücher, die Bücher gliedern sich jeweils in zwischen fünf bis sechsundzwanzig Kapitel.[30] Die Bücher sind durch Überschriften mit Bücherzählung und Initialen sowie durch Kopftitel [Abb. 19: „LIB. I“] angegeben; die Kapitel werden erstens durch separate, den Inhalt wiedergebende, zentrierte Kapitelüberschriften [Abb. 10: „De pontibus supra tyberim et eorum conditoribus“; Abb. 19: „In qua orbis regione urbs condita“], zweitens durch ein ‚Paragraphenzeichen‘ (fettgedrucktes C mit Längsstrich) vor dem ersten Wort des jeweiligen Kapitels und drittens durch eine Wiederholung der betreffenden Kapitelüberschrift (in Kurzform) im Kopftitel markiert [Abb. 10: „PONTES“; Abb. 19: „Nat. urb.“]. Die Bücher- und Kapitelgliederung wird in einem Inhaltsverzeichnis vor dem Haupttext organogrammartig angeboten, sodass der gesamte Inhalt des Werkes auf einen Blick einsichtig wird.

---

[29] Die Geschlossenheit des Textblockes stellte 1629 weder für das Haus Elzevier noch für Scriverius ein alles überschattendes Hauptprinzip des Layouts dar. In derselben Ausgabe der *Respublica Romana* finden sich zahlreiche Beispiele einer viel weitergehenden Auflösung des Textblocks [Abb. 21a und b].

[30] Buch 1: 7 Kapitel; Buch 2: 5 Kapitel; Buch 3: 8 Kapitel; Buch 4: 21 Kapitel; Buch 5: 26 Kapitel.



LIB. I. Nat.vrb. Fol.II.

nyſius alicarnaſeus ſatis multa ſcripſere eũq; diẽ feſtũ Romãi agũt/natalẽ patriæ nũcupãtes. Quatuor fuere prius vrbis portiões. paulo poſt adiectº mõs tarpeius, nõ pẽuria locorũ, ſed ne qs hoſtiũ illo occupato obeſſe poſ ſet. T enuerũt hæc loca primũ (vt vulgatior fama hẽt) Arcades, q illic op pidulum offenderunt. Nam primum ab initio oppidum fuit a iuuentu/ te latina valentia appellatum. Quod cum Euander ad ea veniens loca ex/ tendiſſet, ſeruata impoſitione noĩs ſignificatiõe romam nũcupauit Siqdẽ græci Rhomin vocãt. Arcadũ vero dux Euãder q ꝑfugº ex arcadia lĩras latinis dedit, vel vt alii ſcribũt, eiº mater carmẽta, q̃ a grẽcis Themis/a la tinis vero fatidica nũcupaẽ. Præterea ĩ palatio mõte rex Euãder ꝑus Her culẽ, deĩde Aeneã hoſpitio excepit. fuit ẽt in eodẽ mõte caſa Romuli: q̃ durauit ad multas ætates, & cuſtodiebatur a miniſtris ſacrorum. Roma iuquit põponius Mela quõdã a paſtoribus cõdita, nũc ſi ꝑ materia dicaẽ alterũ opus. Ea eſt terrarum caput, cuius nomen alterum dicere nefas, vn de diua Angerona, cui ſacrificaẽ ore obligato ſignatoq; ſimulacrum habe bat, alioqui romæ nomen/& nominis origo vulgata eſſet, atq; manifeſta, quæ occulta ſaluberrima religio ſanxit, cuius nomen proferens Valerius ſoranus meritas dedit pœnas.

Quatuor ut/ bis portiones

Arcades

Valentia

Euander arca/ dum rex

Caſa Romuli

Diua Angerõa

Valerius ſora/ nus.

In qua orbis regione vrbs condita.

¶ Roma in occiduis partibus/in latio condita. centum viginti ſtadiis a Tyrrheno mari diſtans/vbi erant tuguria, & paſtores diuerſorum peco rum, Albanorum vero gẽus mixtum erat ex Arcadibus. Epæis, & pelaſ gis, ac poſt euerſionẽ ilii/cum troianis/duce ænea: Hi oẽs ſimul amiſ/ ſis gentilitiis nominibus, vocati ſunt latini/a rege illorum locorum lati/ no. Conditaq; eſt ea vrbs ab his gentibus anno. cccc. ii. poſt captum Iliũ/ olympiade. vii. occidente autem Babylõe. Roma ſurrexit. Qui vero co loniam deduxere fratres germani fuere, regii generis. Quibus nomen fu it alteri Romulo. Alteri Remo. matre quidem ab ænea dardanide de pa tre vero ambigitur. Creduntur autẽ a Romanis Martis fuiſſe filii. Ro/ mulus priuſquam factus eſſet rex boni & æqui conſulens/dedit poteſtatẽ populo regem eligendi, Ipſeq; electus eſt. is poſtquam conſenſu omnium præfuit. legem tulit vt nemo regnum aut magiſtratũ iniret, niſi author de us, ipſeq; per auſpicia confirmari uoluit: manſit hic mos/non ſolũ in crea tione regum, ſed etiam Conſulum/& Prætorum vſq; ad ætatem Cicero nis. Hoc igiẽ modo Romulus rex ab hominibus/& diis creatus/ vir bel licis rebus grauis, ac ſtrenuus/& ad conſtituendũ Ciuitatis ſtatum/opti/ mus. præſtantiſſimuſq; fuiſſe dicitur, tãtumq; ſapientia valuit/vt pleroſq;

Occidente Ba/ bylone Roma ſurrexit.

Romulus et re mus martis fil.

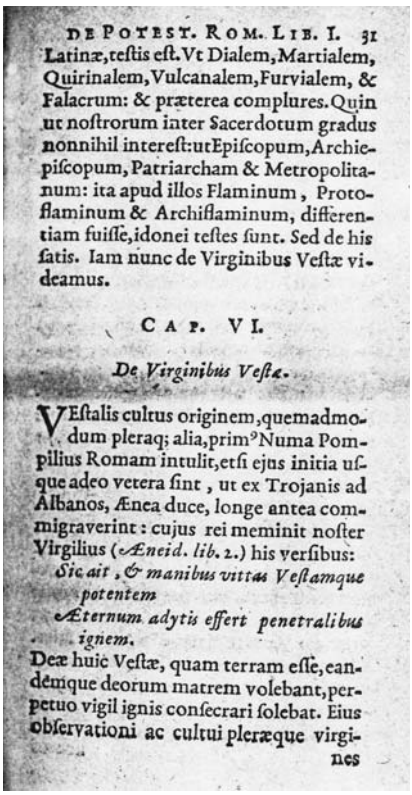
Lex a romulo lata

romuli dotes.

Raptus ſabina rum.

B ii

Abb. 19. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), fol. IIr.



DE POTEST. ROM. LIB. I. 31

Latinæ, teſtis eſt. Vt Dialem, Martialem, Quirinalem, Vulcanalem, Furvialem, & Falacrum: & præterea complures. Quin ut noſtrorum inter Sacerdotum gradus nonnihil intereſt: ut Epiſcopum, Archiepiſcopum, Patriarcham & Metropolitanum: ita apud illos Flaminum, Protoflaminum & Archiflaminum, differentiam fuiſſe, idonei teſtes ſunt. Sed de his ſatis. Iam nunc de Virginibus Veſtæ videamus.

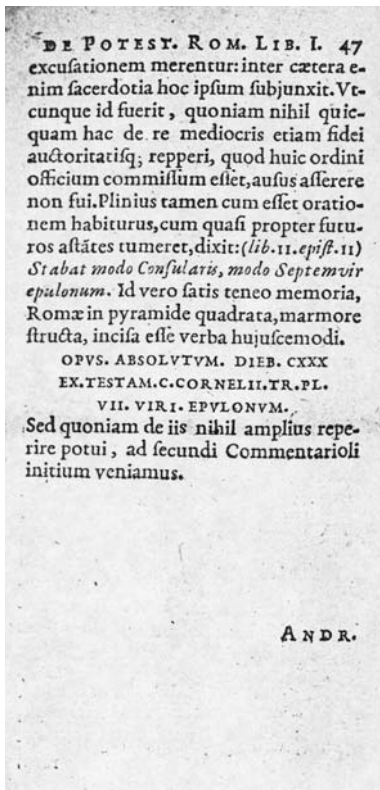
CAP. VI.

De Virginibus Veſtæ.

VEſtalis cultus originem, quemadmodum pleraq; alia, primo Numa Pompilius Romam intulit, etſi ejus initia uſque adeo vetera ſint, ut ex Trojanis ad Albanos, Ænea duce, longe antea commigraverint: cujus rei meminit noſter Virgilius (*Æneid. lib.* 2.) his verſibus:

Sic ait, & manibus vittas Veſtamque potentem
Æternum adytis effert penetralibus ignem.

Deæ huic Veſtæ, quam terram eſſe, eandemque deorum matrem volebant, perpetuo vigil ignis conſecrari ſolebat. Eius obſervationi ac cultui pleræque virgines



DE POTEST. ROM. LIB. I. 47

excuſationem merentur: inter cætera enim ſacerdotia hoc ipſum ſubjunxit. Vtcunque id fuerit, quoniam nihil quicquam hac de re mediocris etiam fidei auctoritatiſq; repperi, quod huic ordini officium commiſſum eſſet, auſus aſſerere non fui. Plinius tamen cum eſſet orationem habiturus, cum quaſi propter futuros aſtates tumeret, dixit: (*lib.* II. *epiſt.* II) *Stabat modo Conſularis, modo Septemvir epulonum.* Id vero ſatis teneo memoria, Romæ in pyramide quadrata, marmore ſtructa, inciſa eſſe verba hujuſcemodi.

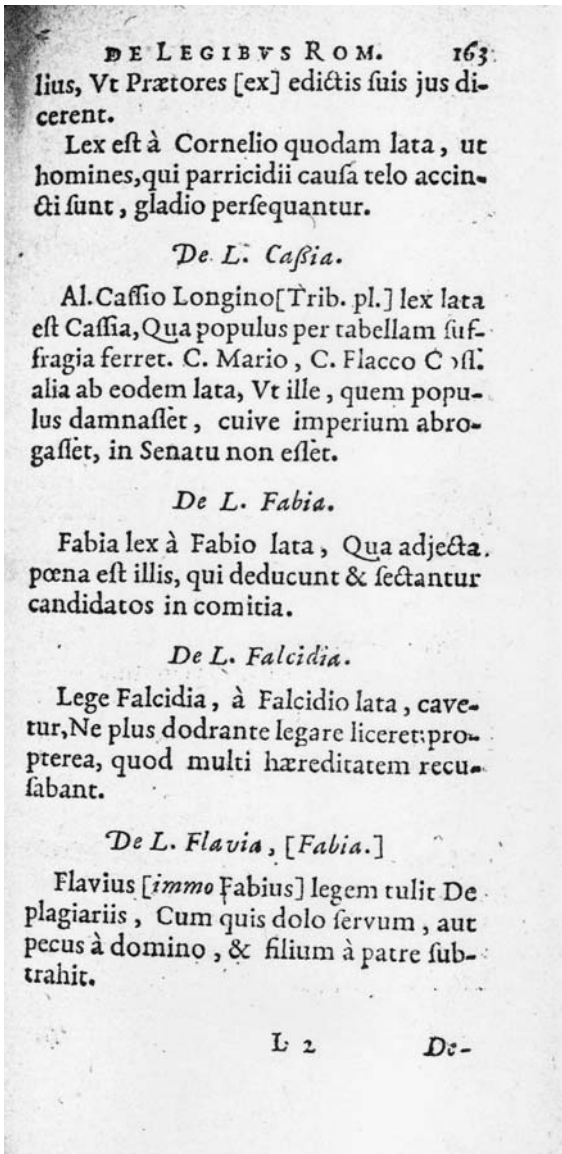
OPVS. ABSOLVTVM. DIEB. CXXX
EX. TESTAM. C. CORNELII. TR. PL.
VII. VIRI. EPVLONVM.

Sed quoniam de iis nihil amplius reperire potui, ad ſecundi Commentarioli initium veniamus.

ANDR.

Abb. 20a. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 31.

Abb. 20b. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 47.



DE LEGIBVS ROM. 163

lius, Vt Prætores [ex] edictis ſuis jus dicerent.

Lex eſt à Cornelio quodam lata, ut homines, qui parricidii cauſa telo accincti ſunt, gladio perſequantur.

De L. Caßia.

Al. Caſſio Longino [Trib. pl.] lex lata eſt Caſſia, Qua populus per tabellam ſuffragia ferret. C. Mario, C. Flacco Coſſ. alia ab eodem lata, Vt ille, quem populus damnaſſet, cuive imperium abrogaſſet, in Senatu non eſſet.

De L. Fabia.

Fabia lex à Fabio lata, Qua adjecta pœna eſt illis, qui deducunt & ſectantur candidatos in comitia.

De L. Falcidia.

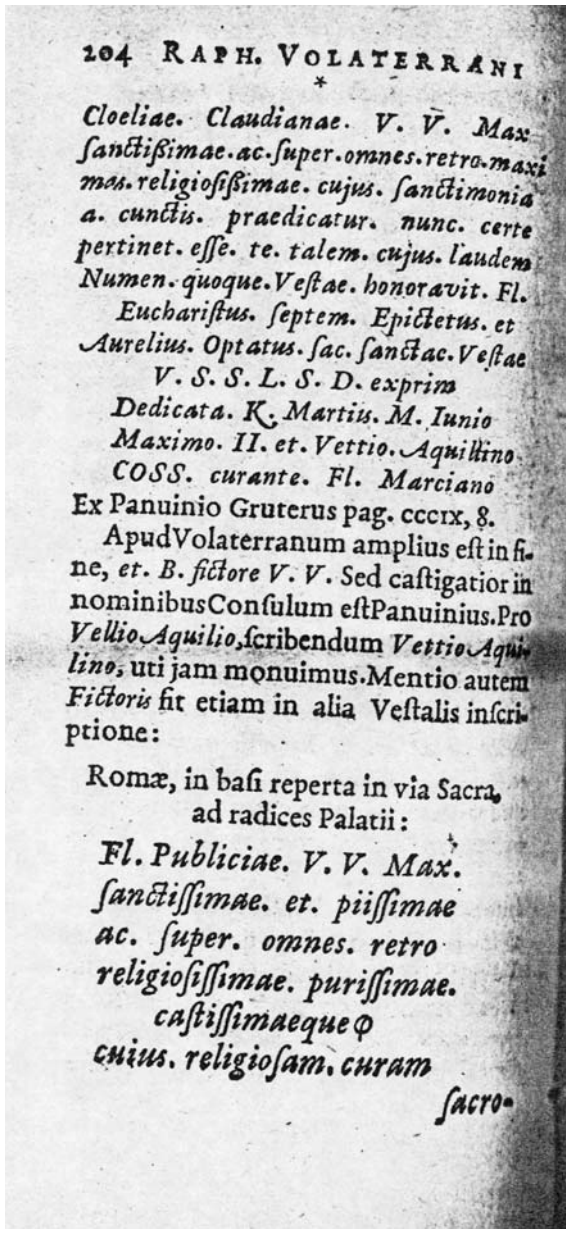
Lege Falcidia, à Falcidio lata, cavetur, Ne plus dodrante legare liceret; propterea, quod multi hæreditatem recuſabant.

De L. Flavia, [Fabia.]

Flavius [*immo* Fabius] legem tulit De plagiariis, Cum quis dolo ſervum, aut pecus à domino, & filium à patre ſubtrahit.

L 2 De-

Abb. 21a. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 163.



204 RAPH. VOLATERRANI

Cloeliae. Claudianae. V. V. Max. ſanctiſſimae. ac. ſuper. omnes. retro. maximas. religioſiſſimae. cujus. ſanctimonia. a. cunctis. praedicatur. nunc. certe pertinet. eſſe. te. talem. cujus. laudem Numen. quoque. Veſtae. honoravit. Fl. Euchariſtus. ſeptem. Epictetus. et Aurelius. Optatus. ſac. ſanctae. Veſtae V. S. S. L. S. D. exprim Dedicata. K. Martiis. M. Iunio Maximo. II. et. Vettio. Aquillino COSS. curante. Fl. Marciano

Ex Panuinio Gruterus pag. cccix, 8. Apud Volaterranum amplius eſt in fine, *et. B. fictore V. V.* Sed caſtigatior in nominibus Conſulum eſt Panuinius. Pro *Vellio Aquilio*, ſcribendum *Vettio Aquilino*, uti jam monuimus. Mentio autem *Fictoris* fit etiam in alia Veſtalis inſcriptione:

Romæ, in baſi reperta in via Sacra, ad radices Palatii:

Fl. Publiciae. V. V. Max. ſanctiſſimae. et. piiſſimae ac. ſuper. omnes. retro religioſiſſimae. puriſſimae. caſtiſſimaeque φ cuius. religioſam. curam ſacro-

Abb. 21b. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 204.

Zusätzlich wird der Inhalt des Werkes von einem ausführlichen alphabetischen Index erschlossen. Diesem haftet nicht der hauptsächliche Nachteil der Indices der oben vorgeführten Biondo-Ausgaben des Angelus Britannicus (Brescia: 1503) und des Simon Collinaeus (Paris: 1532–1533) an, die Alphabetisierung unspezifischer Wörter. Auf der anderen Seite kommt es der Effizienz des Nachschlagens nicht zu Gute, dass nur der erste Buchstabe des Lemmas zur alphabetischen Anordnung herangezogen wird. Im Vergleich zu den Biondo-Ausgaben ist der Funktionsradius des Indexes und der Marginalien erweitert: Neben der *Index-rerum*-Komponente der Indizierung kulturgeschichtlich und archäologisch relevanter Begriffe erfüllen Index und Marginalien die Funktion eines Namenregisters (*Index nominum*). Wie schon in den besprochenen Biondo-Drucken korrespondieren die Marginalien mit den Lemmata des alphabetischen Indexes. Fulvios Marginalien lenken somit die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur auf kulturgeschichtliche Inhalte, sondern auch auf Geographica, historische Personen und Götter sowie auf die Namen von Gebäuden hin. Auf Fol. IIr scheinen einige Beispiele auf [Abb. 19]:

Arcades
Euander Arcadum rex („Euander, König der Arkader")
Casa Romuli („Haus des Romulus")
Diva Angerona
Valerius Soranus

Zusätzlich ist der Haupttext durch zwei weitere typographische Darstellungsmittel strukturiert: Durch die Verwendung römischer Kapitalen für Inschriften [Abb. 10; vgl. oben] sowie des freien Zeilenfalls für Dichterzitate und Inschriften. Dass die Inschriften im Layout hervorgehoben werden, korrespondiert mit Fulvios Absicht, diese Quellen der Perzeption des Lesers besonders nachdrücklich zuzuführen. Insgesamt vermittelt die Ausgabe das Bild einer vielfältigen, intensivierten Leserlenkung, die auf mehrfache Weise eine Benutzung als Nachschlagewerk ermöglichte.

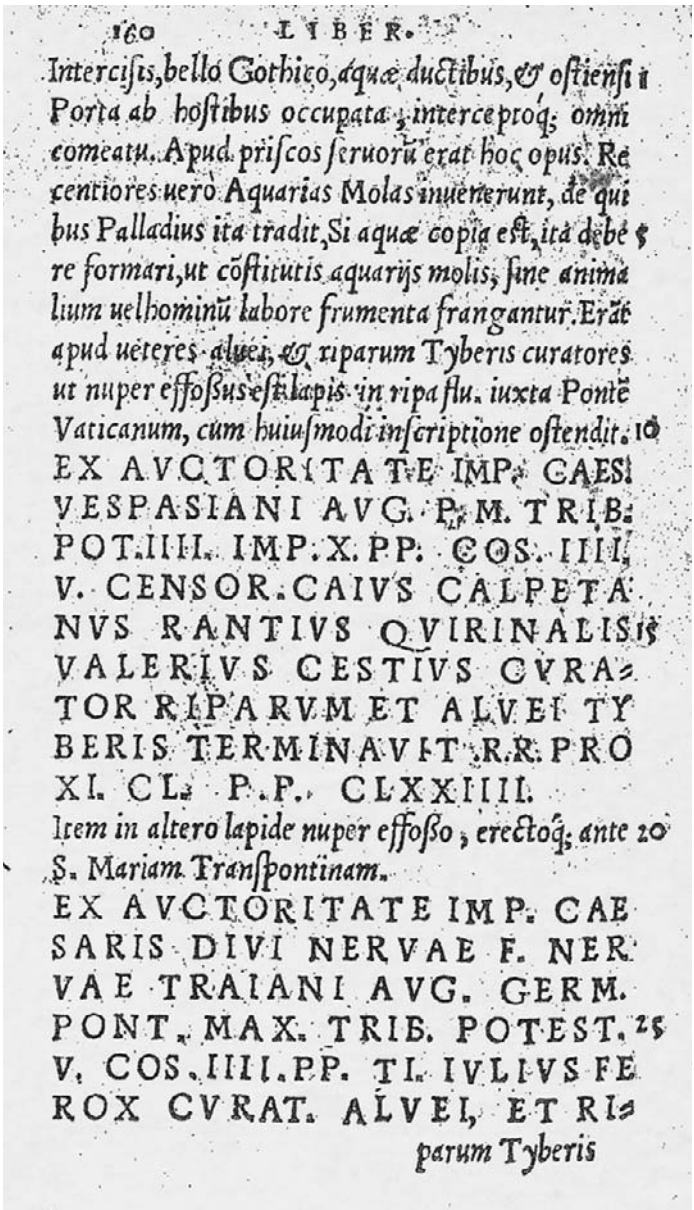
Es ist aufschlussreich, die Neuauflage der *Antiquitates* durch die Gebrüder Doricus (Rom: 1545) mit der Erstausgabe zu vergleichen [Abb. 22]. Zunächst fällt auf, dass der Textblock des Haupttextes insgesamt übersichtlicher geworden ist: Die Textmenge pro Seite ist im Oktavformat geringer: 27 statt 37 Zeilen, die Zeilenbreite 6,8 statt 12,7 cm. Es kommt der Übersichtlichkeit zu Gute, dass Abkürzungen vermieden werden. Weiter werden die Kapitel-Einheiten stärker hervorgehoben, indem längere Kapitelüberschriften auf zwei Zeilen

verteilt und zentriert gedruckt werden. So wurde die auf S. 161 auf zwei Zeilen angebotene Kapitelüberschrift „De pontibus supra Tyberim, et eorum conditoribus" in der Erstausgabe auf einer Zeile gedruckt [Vgl. Abb. 22, S. 161 mit Abb. 10]. Demselben Zweck dient, dass in der Doricus-Ausgabe das erste Wort der Kapitelüberschrift jeweils in Blockbuchstaben wiedergegeben wird, und der Textanfang des Kapitels eine Initiale erhält, die fett gedruckt ist und sich über zwei Zeilenhöhen erstreckt [Abb. 22]. Eine weitere Verstärkung der Übersichtlichkeit erreichen die Gebrüder Doricus, indem sie die römischen Inschriften konsequent in gesperrten Kapitalen anbieten [Abb. 22, S. 160], während die Erstausgabe dafür abwechselnd Kapitalen mit Zeilenausfüllung und Minuskeln im freiem Zeilenfall verwendete, ohne dass ein semantischer Unterschied feststellbar wäre.

Besonders auffällig ist, dass die Gebrüder Doricus die Marginalien, die in der Erstausgabe ein wichtiges Instrument der Leserlenkung darstellten, wegließen [Vgl. Abb. 10 und 22, S. 161]. Betrachteten sie die Marginalien als unästhetisch? Als Ausdruck einer rückständigen Textpräsentation? Als unökonomisch?[31] Als Belämmerung einer effizienten Lektüre? Als überflüssige Leserlenkung? Die Motivation für ihren Entschluss wird sich wohl aus einem Zusammenspiel einiger dieser Begründungen ergeben haben. Letzte lässt sich am klarsten belegen. Die Gebrüder Doricus taxierten den Wert der Marginalien vor allem von ihrer Lokalisierungsfunktion her. Da sie den Text mit einer Zeilenzählung, dem optimalen Textlokalisierungsinstrument schlechthin, aufrüsteten [Abb. 22], konnten sie davon ausgehen, dass man die Marginalien nicht mehr benötigte. Sie erwarteten, dass der Leser, der den Text als Nachschlagewerk benutzen wollte, sich systematisch im alphabetischen Index orientieren werde. Den Index legten sie zu diesem Zweck neu an, erweiterten ihn um ca. 70% des ursprünglichen Umfanges und verbesserten seine Architektur beträchtlich.[32] Eine unweigerliche Folge dieser Eingriffe war, dass die freie,

[31] Aus dem Weglassen der Marginalien ergab sich im Fall einer Oktavausgabe natürlich eine ansehnliche Papierersparnis. Jedoch lässt sich schwerlich behaupten, dass dies für die Gebrüder Doricus der einzige oder der ausschlaggebende Grund gewesen ist: Man muss berücksichtigen, dass sie den Umfang des Indexes um ca. 70% erweiterten. Die Papierersparnis, die aus dem Weglassen der Marginalien entstand, wurde somit durch die starke Erweiterung des Indexes aufgehoben.

[32] Ein wesentlicher Vorteil des Indexes der Doricus-Ausgabe ist, dass er eine handliche Substrukturierung anbietet. Er registriert die einzelnen archäologischen



160 LIBER.

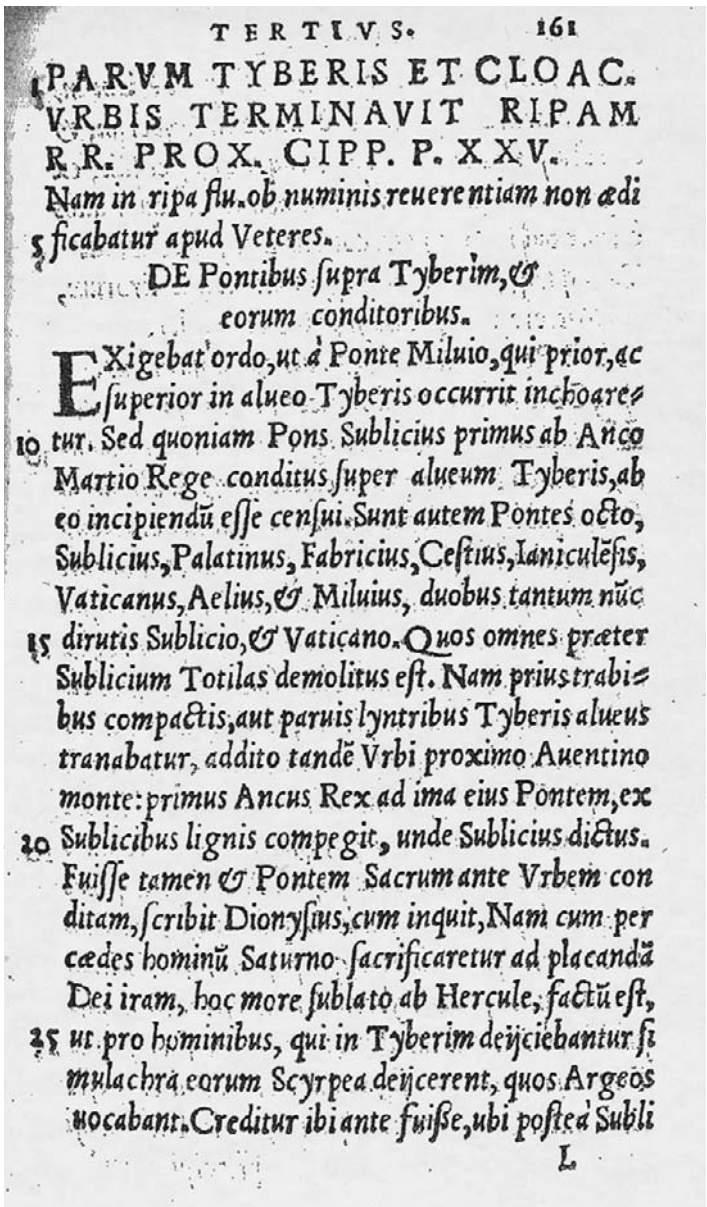
Interciſis, bello Gothico, aquæ ductibus, & oſtienſi
Porta ab hoſtibus occupata, interceptoq; omni
comeatu. Apud priſcos ſeruorũ erat hoc opus. Re
centiores uerò Aquarias Molas inuenerunt, de qui
bus Palladius ita tradit, Si aquæ copia eſt, ita debe
re formari, ut cõſtitutis aquarijs molis, ſine anima
lium uel hominũ labore frumenta frangantur. Erãt
apud ueteres aluei, & riparum Tyberis curatores
ut nuper effoſſus eſt lapis in ripa flu. iuxta Pontẽ
Vaticanum, cum huiuſmodi inſcriptione oſtendit.

EX AVCTORITATE IMP. CAES.
VESPASIANI AVG. P. M. TRIB.
POT. IIII. IMP. X. PP. COS. IIII.
V. CENSOR. CAIVS CALPETA
NVS RANTIVS QVIRINALIS
VALERIVS CESTIVS CVRA
TOR RIPARVM ET ALVEI TY
BERIS TERMINAVIT. R. R. PRO
XI. CL. P. P. CLXXIIII.

Item in altero lapide nuper effoſſo, erectoq; ante
S. Mariam Tranſpontinam.

EX AVCTORITATE IMP. CAE
SARIS DIVI NERVAE F. NER
VAE TRAIANI AVG. GERM.
PONT. MAX. TRIB. POTEST.
V. COS. IIII. PP. TI. IVLIVS FE
ROX CVRAT. ALVEI, ET RI
parum Tyberis

Abb. 22a. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Valerius Doricus: 1545), S. 160.



TERTIVS. 161

PARVM TYBERIS ET CLOAC.
VRBIS TERMINAVIT RIPAM
R.R. PROX. CIPP. P. XXV.

Nam in ripa flu. ob numinis reuerentiam non ædi ficabatur apud Veteres.

DE Pontibus *ſupra Tyberim, & eorum conditoribus.*

EXigebat ordo, ut à Ponte Miluio, qui prior, ac ſuperior in alueo Tyberis occurrit inchoare tur. Sed quoniam Pons Sublicius primus ab Anco Martio Rege conditus ſuper alueum Tyberis, ab eo incipiendū eſſe cenſui. Sunt autem Pontes octo, Sublicius, Palatinus, Fabricius, Ceſtius, Ianiculēſis, Vaticanus, Aelius, & Miluius, duobus tantum nūc dirutis Sublicio, & Vaticano. Quos omnes præter Sublicium Totilas demolitus eſt. Nam prius trabibus compactis, aut paruis lyntribus Tyberis alueus tranabatur, addito tandē Vrbi proximo Auentino monte: primus Ancus Rex ad ima eius Pontem, ex Sublicibus lignis compegit, unde Sublicius dictus. Fuiſſe tamen & Pontem Sacrum ante Vrbem conditam, ſcribit Dionyſius, cum inquit, Nam cum per cædes hominū Saturno ſacrificaretur ad placandā Dei iram, hoc more ſublato ab Hercule, factū eſt, ut pro hominibus, qui in Tyberim deijciebantur ſimulachra eorum Scyrpea deijcerent, quos Argeos uocabant. Creditur ibi ante fuiſſe, ubi poſtea Subli

L

Abb. 22b. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Valerius Doricus: 1545), S. 161.

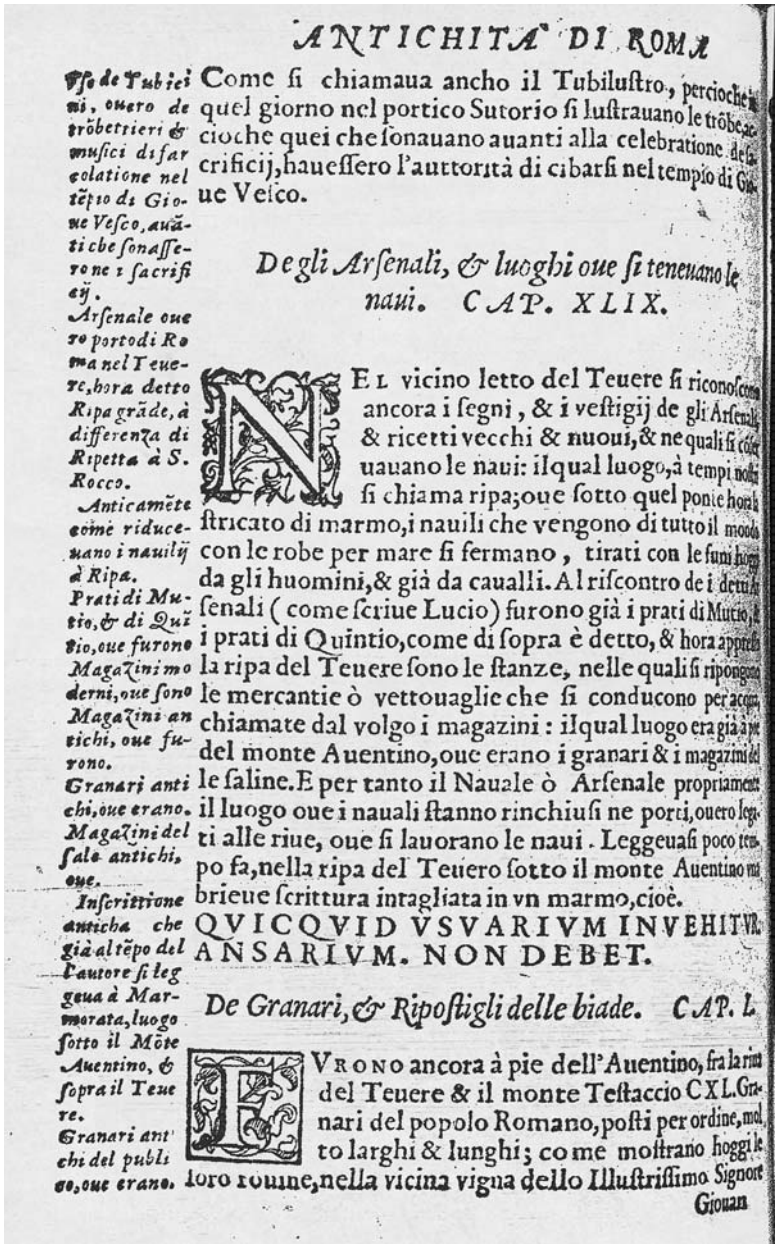
blätternde Lektüre des Haupttextes zurückdrängt wurde.[33] Die Ausgabe der Gebrüder Doricus steuerte die Benutzung des Textes in zwei Richtungen: einerseits zur linearen Lektüre, andererseits zur sehr zielstrebigen und effizienten Verwendung des Textes als Nachschlagewerk. In beider Hinsicht stellt die Ausgabe – verglichen mit dem Erstdruck – eine Verbesserung dar. Man darf annehmen, dass sich darin das Bedürfnisspektrum der gelehrten Leser spiegelt: Für den gelehrten Benutzer einer *Ars antiquitatis* um die Mitte des 16. Jahrhunderts war eine Optimierung der Nachschlagefunktion und der linearen Textlektüre wertvoller als eine optimierende Förderung der freien, blätternden Lektüre.

Die resolute Textpräsentation der Gebrüder Doricus bedeutete jedoch nicht, dass Fulvios *Antiquitates* fortan ohne Marginalien gedruckt wurden. Interessanterweise tauchen in der italienischen Übersetzung (Venedig: 1588), bei Gerolamo Francini,[34] wieder Marginalien auf. Dieser Druck zeigt zugleich, dass die Entscheidung, ob man ein Werk mit Marginalien drucken sollte oder nicht, nicht einfach vom Format abhing, in dem Sinn, dass sich das kleine Oktavformat der gedruckten Randnotiz prinzipiell widersetzte. Francescinis Ausgabe von Fulvios *Antichità* erschien ebenso wie die *Antiquitates* der Gebrüder Doricus im Oktavformat, weist jedoch Marginalien in so hoher Frequenz und mit so gründlicher Raumnutzung auf, dass zuweilen fast der gesamte Marginalienraum bedruckt ist [Abb. 23a, fol. 158v]. Das Textbild mit dem so reichlich gefüllten Marginalienraum lässt schon auf den ersten Blick vermuten, dass Francinis Marginalien nicht mit jenen der Erstausgabe identisch sind. Tatsächlich handelt es sich keineswegs um italienische Übersetzungen der lateinischen Marginalien der Ausgabe von 1527. Auch sind sie nicht mit den Index-Lemmata identisch, noch haben sie überhaupt die Aufgabe, die Index-Angaben im Haupttext zu lokalisieren. Was ist ihre Funktion? Welche Information vermitteln sie?

Monumente unter Überbegriffen, z. B. „Katakombe" („Caemeterium"): 1. allgemein; 2. einzelne Katakomben alphabetisch unter „Caemeterium": „Balbinae", „Calixti", „Calopodii" etc. (fol. A VIIIv). Der Index der Erstausgabe ist schon deshalb viel weniger effizient, weil er nach dem ersten Buchstaben auf eine weitere alphabetische Anordnung verzichtet und stattdessen ‚linear', nach den einzelnen Folia, voranschreitet (i, ii, iii etc.).

[33] In dieselbe Richtung weist, dass die Gebrüder Doricus (im Gegensatz zur Erstausgabe) auf eine Vermeldung der Kapitelinhalte in den Kopftexten verzichteten.

[34] Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588).



ANTICHITA' DI ROMA

Vso de Tubicini, ouero de trõbettieri & musici di far celatione nel tẽpio di Giõue Vesco, auãti che sonassero ne i sacrifici ẽ.

Come si chiamaua ancho il Tubilustro, perciochè in quel giorno nel portico Sutorio si lustrauano le trõbe, acciochè quei che sonauano auanti alla celebratione de i sacrificij, hauessero l'auttorità di cibarsi nel tempio di Giõue Vesco.

De gli Arsenali, & luoghi oue si teneuano le naui. CAP. XLIX.

Arsenale ouero portodi Roma nel Teuere, hora detto Ripa grãde, à differenza di Ripetta à S. Rocco.

NEL vicino letto del Teuere si riconoscono ancora i segni, & i vestigij de gli Arsenali & ricetti vecchi & nuoui, & ne quali si ricouauano le naui: il qual luogo, à tempi nostri si chiama ripa; oue sotto quel ponte hora lastricato di marmo, i nauili che vengono di tutto il mondo con le robe per mare si fermano, tirati con le funi hora da gli huomini, & già da caualli. Al riscontro de i detti Arsenali (come scriue Lucio) furono già i prati di Mutio, & i prati di Quintio, come di sopra è detto, & hora appresso la ripa del Teuere sono le stanze, nelle quali si ripongono le mercantie ò vettouaglie che si conducono per acqua, chiamate dal volgo i magazini: il qual luogo era già appresso del monte Auentino, oue erano i granari & i magazini del sale. E per tanto il Nauale ò Arsenale propriamente è il luogo oue i nauali stanno rinchiusi ne porti, ouero legati alle riue, oue si lauorano le naui. Leggeuasi poco tempo fa, nella ripa del Teuero sotto il monte Auentino una breue scrittura intagliata in vn marmo, cioè.

Arsenale ouero portodi Roma nel Teuere, hora detto Ripa grãde, à differenza di Ripetta à S. Rocco.
Anticamẽte come riduceuano i nauilij à Ripa.
Prati di Mutio, & di Quintio, oue furono
Magazini moderni, oue sono
Magazini antichi, oue furono.
Granari antichi, oue erano.
Magazini del sale antichi, oue.

Inscrittione antica che già al tẽpo del l'autore si leggeua à Marmorata, luogo sotto il Mõte Auentino, & sopra il Teuere.

QVICQVID VSVARIVM INVEHITVR ANSARIVM. NON DEBET.

De Granari, & Ripostigli delle biade. CAP. L.

Granari antichi del publico, oue erano.

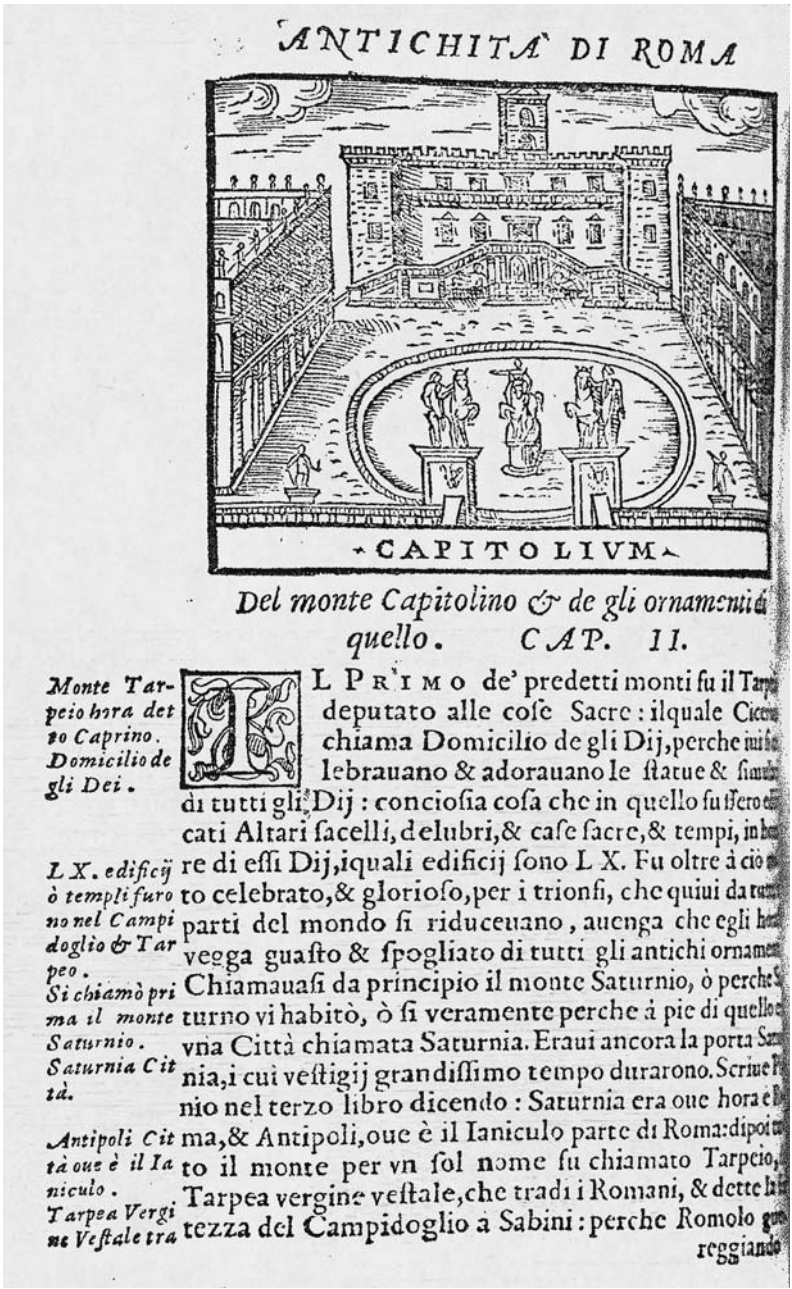
IVRONO ancora à pie dell'Auentino, fra la riua del Teuere & il monte Testaccio CXL. Granari del popolo Romano, posti per ordine, molto larghi & lunghi; come mostrano hoggi le loro rouine, nella vicina vigna dello Illustrissimo Signore Giouan

Abb. 23a. Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588), fol. 158v.

Sie erfüllen grundsätzlich zwei Aufgaben: Einerseits bieten sie kürzeste Zusammenfassungen des Kapitelinhalts an, andererseits geben sie jeweils an, wo sich bestimmte antike Monumente zum gegenwärtigen Zeitpunkt befinden. Damit markieren die Marginalien einen Diskurswechsel in Bezug auf die lateinischen Ausgaben von Fulvios *Antiquitates*. Francini funktionalisierte das Werk als Reiseführer um, den der Romreisende vor Ort benutzen konnte. Die Kurzzusammenfassungen dienen der schnellstmöglichen Informationsbeschaffung, die Ortsangaben der faktischen Orientierung des Reisenden. Dieser Instrumentalisierung des Werks als Reiseführer ist auch die spezifische Organisation des neuen *Index nominum* angepasst. Francini vermeldet darin jeweils zuerst den modernen, italienischen Namen eines Monuments und erst anschließend den betreffenden antiken Namen. Z. B. findet sic unter „porta Flaminia" keine Eintragung, jedoch: „La Porta hora detta del Populo chiamavasi Flaminia, over Flumentana". Francini wollte bewerkstelligen, dass der Reisende, der vor der Porta del Populo steht, sich in dem handlichen Oktavbändchen im Nu die einschlägige Information beschaffen konnte.

Die neue Funktion, die das Werk in Francinis Ausgabe erfüllen sollte, führte auch zu einer Änderung der Kapitelgliederung. Die *Antichità* weist gegenüber den *Antiquitates* eine Vervielfachung der Kapitelgliederung auf. Das vierte Buch etwa hat bei Francini mehr als doppelt so viele Kapitel wie in den lateinischen Drucken (51 gegenüber 21). Diese Portionierung in kleine Einheiten wird dadurch unterstrichen, dass die Kapitelüberschriften durch vorhergehende und nachfolgende Leerzeilen, sowie der Textanfang des jeweiligen Kapitels durch große Ornamentinitialen hervorgehoben werden. Während Fulvio 1527 die Kapitelgliederung oft nach Kategorien einrichtete (z. B.: „Triumphbögen"; „Theater und Amphitheater", „Pferderennbahnen"), widmete Francini im Prinzip jedes Kapitel einem bestimmten Monument, lenkt also schon durch das Layout die Aufmerksamkeit des Lesers sofort zu den konkreten archäologischen Denkmälern hin.

Aus der Funktion des Reiseführers erklärt sich auch die Beschaffenheit der Illustrationen. Diese verstehen sich nicht einfach als Textillustrationen. In Buch II, Kap. 2 etwa behandelt Andrea Fulvio das Kapitol in der Antike, während auf der Abbildung bei Francini vor allem die modernen Renaissancegebäude auf der Piazza del Campidoglio zu sehen sind [Abb. 23b]. Die antike Reiterstatue des Marcus Aurelius ist demgegenüber so summarisch wiedergegeben, dass sich der Betrachter kein klares Bild machen kann. Es wird nicht einmal



ANTICHITA' DI ROMA

CAPITOLIVM

Del monte Capitolino & de gli ornamenti di quello. CAP. II.

Monte Tarpeio hora detto Caprino.
Domicilio de gli Dei.

IL PRIMO de' predetti monti fu il Tarp deputato alle cose Sacre: ilquale Cicer chiama Domicilio de gli Dij, perche in lo lebrauano & adorauano le statue & simil di tutti gli Dij: concioſia cosa che in quello fussero e cati Altari sacelli, delubri, & case sacre, & tempi, in re di essi Dij, iquali edificij sono L X. Fu oltre à ciò to celebrato, & glorioso, per i trionfi, che quiui da parti del mondo si riduceuano, auenga che egli h vegga guasto & spogliato di tutti gli antichi ornam Chiamauasi da principio il monte Saturnio, ò perche turno vi habitò, ò si veramente perche à pie di quello vna Città chiamata Saturnia. Eraui ancora la porta Sa nia, i cui vestigij grandissimo tempo durarono. Scriue nio nel terzo libro dicendo: Saturnia era oue hora è ma, & Antipoli, oue è il Ianiculo parte di Roma: dipoi to il monte per vn sol nome fu chiamato Tarpeio, Tarpea vergine vestale, che tradì i Romani, & dette l tezza del Campidoglio à Sabini: perche Romolo g reggiando

LX. edificij ò templi furono nel Campidoglio & Tarpeo.
Si chiamò prima il monte Saturnio.
Saturnia Città.
Antipoli Città oue è il Ianiculo.
Tarpea Vergine Vestale tra

Abb. 23b. Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588), fol. 58v.

ersichtlich, dass der Kaiser einen Bart trug (Marcus Aurelius' Markenzeichen): Es könnte sich somit um einen beliebigen Feldherrn handeln. Was ist also der Sinn der Abbildungen? Sie sollten, wie schon die Marginalien und die Kapitelgliederung, die Benutzung des Werks vor Ort erleichtern. Sie sollten dem Romreisenden ermöglichen, auf einfache Weise blätternd, von den modernen Lokalitäten ausgehend jeweils zu dem entsprechenden Kapitel von Andrea Fulvios Text zu gelangen.

Etwa fünf Jahre vor dem Erscheinen der italienischen Übersetzung von Fulvios *Antiquitates* brachten Petrus Pernas Erben ein Hauptwerk der *Ars antiquitatis*, Joannes Rosinus' *Romanae Antiquitates*, heraus (Basel: 1583). Die *Romanae Antiquitates* stellen eine beachtliche wissensverwalterische Leistung dar, insofern sie ca. 130 Jahre humanistischer Altertumswissenschaft zusammenfassen und zugänglich machen. Fortschreitende Gliederung ist wohl das wichtigste Prinzip, nach dem der Haupttext organisiert ist. Aufschlussreich ist diesbezüglich ein Vergleich mit Biondos *De Roma triumphante*, Rosinus' Vorbild, das er überflügeln und überflüssig machen wollte. Wie Biondos Werk weisen Rosinus' *Romanae Antiquitates* zehn Bücher auf, zum Großteil mit gleichläufigem Inhalt. Im Weiteren schlägt die Textpräsentation der *Romanae Antiquitates* jedoch einen völlig anderen Weg ein. Der möglichst geschlossene Antiqua-Textblock [Abb. 16] ist kein Präsentationskriterium mehr. Er wird auf jeder Seite unterbrochen, nicht selten mehrfach, zuweilen sogar vielfach [Abb. 24].

Zunächst hat Rosinus jedes Buch durch eine feinmaschige Kapitelstruktur in kleine Einheiten gegliedert (zwischen 17 und 49 Kapitel pro Buch). Durch die Kapitelgliederung zerfällt der Text schon einmal in nicht weniger als 284 Abschnitte. Dabei wurden die Kapitel jeweils besonders hervorgehoben, durch zentrierte, vielfach zweizeilige Kapitelüberschriften in einer anderen Type (Kursive), in einem abgehobenen, größeren Schriftgrad, sowie durch Leerzeilen vor und nach der Kapitelüberschrift [Abb. 25]. Zudem fängt jedes Kapitel mit einer vier Zeilen hohen Ornamentinitiale an. Die (284fache) Kapitelgliederung tritt dadurch schon bei einem ersten Durchsehen des Werkes prominent hervor. Ihre Bedeutung wird dadurch nochmals unterstrichen, dass vor dem Haupttext eine komplette, organogrammartige Liste der Kapitelüberschriften gedruckt wird, die die beeindruckende Länge von sechs Foliospalten beansprucht [Abb. 26]. Durch diese detaillierte Aufschlüsselung des Inhalts optimierte Rosinus die hierarchisch-logische Leserlenkung.

ſtate ſua complecteretur. Idem Baſſus apud Macrobium. Huius ſicut & Bifrontis ſimulacrum in nummis veteribus adhuc conſpicitur tale. A

B

PATER dicitur, quaſi qui Deorum Deus ſit.

IVNONIVS, quaſi non ſolùm menſis Ianuarij, ſed menſium omnium ingreſſus teneat, quia in ditione Iunonis ſunt omnes Calendæ. Vnde & Varro lib.5.Rerum humanarum ſcribit, Iano duodecim aras pro totidem menſibus dedicatas. C

CONSIVIVS dicitur à conſerendo, id eſt, à propagine generis humani, quæ Iano auctore conſeritur.

QVIRINVS, quaſi bellorum potens, ab haſta, quam Sabini Curim vocant.

PATVLCIVS, & CLAVSIVS, vel CLVSIVS, quia bello valuæ eius patent, pace claudun-tur, vel ab aperiendi & claudendi viciſsitudine, ſicut Ouidius lib.1.Faſtorum ſcribit:

Inde vocor Ianus cui cum Cereale Sacerdos *Et modò ſacrificò Cluſius ore vocor.*
Imponit libum, farraq́, miſta ſale. *Scilicet alterno voluit rudis illa vetuſtas,*
Nomina ridebis, modò namq́, Patulcius idem, *Nomine diuerſas ſignificare vices.*

CVRIATII & SEPTIMANI nomen vnde habuerit, paulò poſt videbimus. D

Templa Iani tria fuerunt, ædes vna.

Primum Iani templum à Romulo conditum fuit, pace inter ipſum & T.Tatium facta, quemad-modum teſtatur ex Varrone Auguſtinus: in quo ſignũ fuit Iani Bifrontis, vt ſignificaretur duos populos coiiſſe in vnum. Hoc templũ Numa inſtituit pacis tempore claudi, bello verò ingruen-te aperiri, vnde à nonnullis ab ipſo Numa templum conditum ſcribitur. Cauſæ autem huius in-ſtituti à diuerſis variæ referuntur. Alij dicunt, Romulo contra Sabinos pugnante, cùm in eo eſ-ſet, vt vinceretur, calidam aquam ex eodem loco erupiſſe, quæ fugârit exercitum Sabinorum. Hinc tractum morem, vt pugnaturi aperirent templum, quod in eo loco fuerat conſtitutũ, quaſi ad ſpem auxilij priſtini. Quam rationem etiam Macrobius explicat, aliquanto pluribus verbis. Alij dicunt, Tatium & Romulum facto iam fœdere hoc templum ædificaſſe: vnde & Ianus ipſe E
duas facies habet, quaſi vt oſtendat duorum Regum coitione, vel quòd ad bellum ituri debeant de pace cogitare. Eſt alia melior ratio, quòd ad prælium ituri optent reuerſionem. De hoc tem-plo Virgilius loquitur his verſibus:

Sunt geminæ belli portæ (ſic nomen dicunt) *Has vbi certa ſedet patribus ſententia pugnæ,*
Religione ſacræ, & ſæui formidine Martis. *Ipſe Quirinali trabea, cinctuq́, Gabino,*
Centum ærei claudunt vectes, æternaq́, ferri *Inſignis reſerat ſtridentia lumina Conſul, &c.*
Robora, nec cuſtos abſiſtit limine Ianus.

Ex quibus intelligitur, ſolenni more templum illud clauſum & apertum fuiſſe. Cæterùm & hoc non eſt prætereundum, à Numæ regno ad Auguſtum ter tantùm clauſum fuiſſe, ab ipſo ſcilicèt Numa, deinde à T.Manlio Torquato Conſule, poſt primum bellum Punicum, anno ante Vrbem F
conditam IↃXIIX. tertiò, poſt confectum bellum Actiacum ab ipſo Auguſto, teſte Liuio, & aliis rerum Romanarum Scriptoribus ferè omnibus.

Alterum templum Iani Quadrifrontis, ampliſsimum quatuor portarum in foro Romano fuit, ab Auguſto dedicatum. Ianus ipſe, qui in eo colebatur, Quadrifrons, ex Falicis Thuſciæ ci-uitate captis in forum tranſitorium Romam tranſlatus erat. Auctor Seruius. Huius templi icon in veteri lapide adhuc videtur talis.

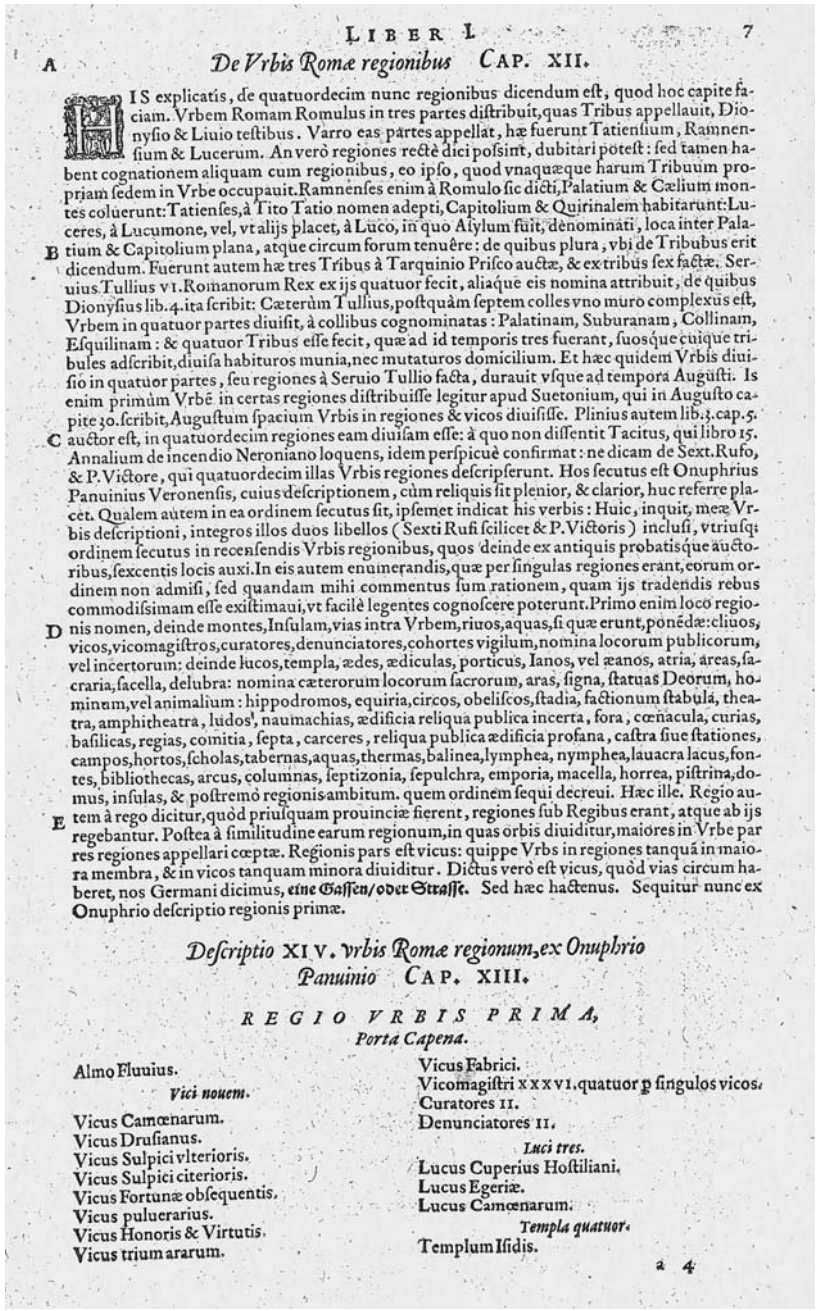
Tertium templum Iani, ad forum olitorum, à Duillio, poſt primum bellum Punicum condi-tum, longo tempore pòſt à Tiberio reſtauratum eſt. Tacitus lib.2.Annalium.

Ædes IANI CVRIATII ab Horatio extructa fuit, in memoriam Curiatij, quem ipſe in no-bili illa trigeminorum pugna interfecerat, de qua multi ſcribunt. Feſtus huius ædis meminit in G
voce Sororium tigillum.

IANVS SEPTIMIANVS, vt ego arbitror, ædificium fuit peruium, à Septimio Seuero for-taſſe extructum, vnde nomen habet.

IANI

Abb. 24. Joannes Rosinus, *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), S. 42.



LIBER I 7

A *De Vrbis Romæ regionibus* CAP. XII.

HIS explicatis, de quatuordecim nunc regionibus dicendum est, quod hoc capite faciam. Vrbem Romam Romulus in tres partes distribuit, quas Tribus appellauit, Dionysio & Liuio testibus. Varro eas partes appellat, hæ fuerunt Tatiensium, Ramnensium & Lucerum. An verò regiones rectè dici possint, dubitari potest: sed tamen habent cognationem aliquam cum regionibus, eo ipso, quod vnaquæque harum Tribuum propriam sedem in Vrbe occupauit. Ramnenses enim à Romulo sic dicti, Palatium & Cælium montes coluerunt: Tatienses, à Tito Tatio nomen adepti, Capitolium & Quirinalem habitarunt: Luceres, à Lucumone, vel, vt alijs placet, à Luco, in quo Asylum fuit, denominati, loca inter Pala-
B tium & Capitolium plana, atque circum forum tenuêre: de quibus plura, vbi de Tribubus erit dicendum. Fuerunt autem hæ tres Tribus à Tarquinio Prisco auctæ, & ex tribus sex factæ. Seruius Tullius VI. Romanorum Rex ex ijs quatuor fecit, aliaque eis nomina attribuit, de quibus Dionysius lib. 4. ita scribit: Cæterùm Tullius, postquàm septem colles vno muro complexus est, Vrbem in quatuor partes diuisit, à collibus cognominatas: Palatinam, Suburanam, Collinam, Esquilinam: & quatuor Tribus esse fecit, quæ ad id temporis tres fuerant, suosque cuique tribules adscribit, diuisa habituros munia, nec mutaturos domicilium. Et hæc quidem Vrbis diuisio in quatuor partes, seu regiones à Seruio Tullio facta, durauit vsque ad tempora Augusti. Is enim primùm Vrbē in certas regiones distribuisse legitur apud Suetonium, qui in Augusto capite 30. scribit, Augustum spacium Vrbis in regiones & vicos diuisisse. Plinius autem lib. 3. cap. 5.
C auctor est, in quatuordecim regiones eam diuisam esse: à quo non dissentit Tacitus, qui libro 15. Annalium de incendio Neroniano loquens, idem perspicuè confirmat: ne dicam de Sext. Rufo, & P. Victore, qui quatuordecim illas Vrbis regiones descripserunt. Hos secutus est Onuphrius Panuinius Veronensis, cuius descriptionem, cùm reliquis sit plenior, & clarior, huc referre placet. Qualem autem in ea ordinem secutus sit, ipsemet indicat his verbis: Huic, inquit, meæ Vrbis descriptioni, integros illos duos libellos (Sexti Rufi scilicet & P. Victoris) inclusi, vtriusque ordinem secutus in recensendis Vrbis regionibus, quos deinde ex antiquis probatisque auctoribus, sexcentis locis auxi. In eis autem enumerandis, quæ per singulas regiones erant, eorum ordinem non admisi, sed quandam mihi commentus sum rationem, quam ijs tradendis rebus commodissimam esse existimaui, vt facilè legentes cognoscere poterunt. Primo enim loco regio-
D nis nomen, deinde montes, Insulam, vias intra Vrbem, riuos, aquas, si quæ erunt, ponēdæ: cliuos, vicos, vicomagistros, curatores, denunciatores, cohortes vigilum, nomina locorum publicorum, vel incertorum: deinde lucos, templa, ædes, ædiculas, porticus, Ianos, vel æanos, atria, areas, sacraria, sacella, delubra: nomina cæterorum locorum sacrorum, aras, signa, statuas Deorum, hominum, vel animalium: hippodromos, equiria, circos, obeliscos, stadia, factionum stabula, theatra, amphitheatra, ludos, naumachias, ædificia reliqua publica incerta, fora, cœnacula, curias, basilicas, regias, comitia, septa, carceres, reliqua publica ædificia profana, castra siue stationes, campos, hortos, scholas, tabernas, aquas, thermas, balinea, lymphea, nymphea, lauacra lacus, fontes, bibliothecas, arcus, columnas, septizonia, sepulchra, emporia, macella, horrea, pistrina, domus, insulas, & postremò regionis ambitum. quem ordinem sequi decreui. Hæc ille. Regio au-
E tem à rego dicitur, quòd priusquam prouinciæ fierent, regiones sub Regibus erant, atque ab ijs regebantur. Postea à similitudine earum regionum, in quas orbis diuiditur, maiores in Vrbe partes regiones appellari cœptæ. Regionis pars est vicus: quippe Vrbs in regiones tanquā in maiora membra, & in vicos tanquam minora diuiditur. Dictus verò est vicus, quòd vias circum haberet, nos Germani dicimus, **eine Gassen/oder Strasse**. Sed hæc hactenus. Sequitur nunc ex Onuphrio descriptio regionis primæ.

Descriptio XIV. *vrbis Romæ regionum, ex Onuphrio Panuinio* CAP. XIII.

REGIO VRBIS PRIMA, Porta Capena.

Almo Fluuius.

Vici nouem.

Vicus Camœnarum.
Vicus Drusianus.
Vicus Sulpici vlterioris.
Vicus Sulpici citerioris.
Vicus Fortunæ obsequentis.
Vicus puluerarius.
Vicus Honoris & Virtutis.
Vicus trium ararum.
Vicus Fabrici.
Vicomagistri XXXVI. quatuor p singulos vicos.
Curatores II.
Denunciatores II.

Luci tres.

Lucus Cuperius Hostiliani.
Lucus Egeriæ.
Lucus Camœnarum.

Templa quatuor.

Templum Isidis.

Abb. 25. Joannes Rosinus *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), S. 7.

INDEX LIB. ET CAP.

co maximo: Theatro & Amphitheatro.
5 Quinam fuerint ludi Circenſes.
6 Quinam fuerint ludi Scenici. 7 de Tragœdia.
8 de Comœdia & eius à Tragœdia differentia: de Cothurno item & ſocco. 9 de Partibus Comœdiæ.
10 de ornatu Scenæ atq; Saltatione.
11 de Tibijs & earum differentijs.
12 Aliæ Eudorũ diuiſio. 13 de Ludis Megalenſibus.
14 de Ludis Apollinaribus. 15 de Ludis funebribus.
16 de Ludis Plebeis: 17 de Ludis Romanis.
18 de Ludo Secularibus. 19 de Pompa ludorum.

De Menſis & Conuiuiis Romanorum.

20 Quoties Romani ſingulis diebus cibum cœperint.
21 Quid ientaculũ, prandiũ, merẽda, cœna, comeſſatio.
22 Quomodo Rom. cibum cœperint, atq; de accumbendi & diſcumbendi ratione.
23 de Partib. cœnæ. 24 de Poculis & eorũ menſuris.

De Veſtibus.

25 de Veſtibus Romanorum in genere.
26 de Toga, & eius multipli differentia.
27 de Tunica. 28 de Trabea.
29 de Fœminarum veſtibus. 30 de Calceis.
31 de Nuptijs Romanorũ & ritibus in eis obſeruatis.
32 de Duobus vxorum delictis, & eorum pœnis, de Diuortio & Repudio.
33 de Sepulchris, & ratione deducendorum funerum.

LIBRI VI. de Comitiis capita ſunt:

1 Vnde dicãtur Comitia: quid & quotuplicia ea ſint: & quid Comitia calata.
2 Quid ſint Comitia curiata, & quid, quotq; Curiæ.
3 de Quibus cauſis actum ſit in comitijs Curiatis.
4 Quas perſonas Curiatis comitijs intereſſe oportuerit.
5 de loco Curiatorum comitiorũ. 6 de tempore Curiatorum comitiorũ. 7 de modo Curiat. comit.
8 Quid ſint comitia Centuriata, & quid, quotq; Centuriæ.
9 de Cauſis Centuriatorum comitiorum.
10 de Perſonis, quarum interuẽtu comitia Centuriata peragebantur.
11 de loco Centuriatorum comit. & de campo Martio.
12 de tempore Centuriatorum comittorum.
13 de modo Centuriatorum comit. & primùm quidem de ijs, quæ ante comitia obſeruari ſolebant.
14 de ijs, quæ in comitijs ipſis obſeruabantur.
15 Quid ſint comitia Tributa, & quid, quotq; Tributa.
16 de Cauſis Tributorum comitiorum.
17 de Perſonis quarũ interuẽtu comitia Tributa peragebantur.
18 de loco Tributorum comitiorum.
19 de tempore Tributorum comitiorum.
20 de modo Tributorum comitiorum.

LIB. VII. de Magiſtratib. capita ſunt hæc.

1 De Generibus Politiarum.
2 de Varia diuiſione Magiſtratuum Rom.
3 Qui ſint Magiſtratus maiores, & ordinarij: item de
4 de Præfecto, vel Tribuno ſcelerum.
5 de Sen. toribus eorum numero & lectione: qui ſint maiorũ, qui minorũ gentium, qui Patres Conſcripti: & Princeps Senatus, & q. Pedarij Senatores.
6 de Senatu, & eius poteſtate: item à quos, more maiorum, quo loco & tempore Senatus habitus ſit.
7 Quomodo ſententiæ in Senatu & rogatæ, & dictæ fuerint, & de Senatus conſultis.
8 de Candidatis. 9 de Conſulibus.
10 de Cenſoribus. 11 de Prætoribus. 12 de Impp. Cæſarib. Auguſtis Donatis, Tribunicia poteſtate.
13 de Nobiliſſ. Cæſaribus, vel Principibus iuuentutis.
14 de Præfecto Vrbi.
15 de Præfecto Vrbi, abſente ordinario Magiſtratu.
16 de Interrege. 17 de Dictatore.
18 de Magiſtro Equitum.
19 de Decemuiris legibus ſcribẽdis, conſulari poteſtate.
20 de Tribunis militum, conſulari poteſtate.
21 de Triumuiris Reipublicæ conſtituendæ.
22 de Quæſtoribus vrbanis, vel ararij.
23 de Tribunis plebis. 24 de Aedilibus plebis.
25 de Aedilibus Curulibus, & Cerealibus.
26 de Curatoribus omnium Tribuum.
27 de Triumuiris Capitalib. 28 de Triũuiris nocturnis, valetudinis, & monetalibus, ſiue A.A.A.F.F.
29 de Quatuoruiris viarum curandarum, & Quinque virũ cis & vls Tiberim.
30 de Decemuiris alitibus iudicandis: itẽ Centumuiris litibus iudicandis. 31 de Præfectis ararij.
32 de Curatoribus operũ publicorum, Curatoribus aluei Tiberis & cloacarũ, & Curatoribus viarum ſingularũ extra Vrbẽ. 33 de Præfecto Prætorio.
34 de Præfecto frumenti populo diuidendi, & præfecto vigilum.
35 de Curatoribus & Denunciatorib regionũ, & Magiſtris vicorũ regionũ Vrbis. 36 de Aduocato fiſci.

De Magiſtratibus minorib. extraordinariis.

37 de Duumuiris perduellionis, & Quæſtoribus parricidij, vel rerum capitalium.
38 de Præfecto annonæ.
39 de Quinqueuiris: item Triumuiris menſarijs.
40 de Diũuiris Natalibus, Triumuiris, q. conquirerẽt iuuenes idoneos ad arma ſcrẽda, militesq; facerẽt: ac de Quinqueuiris turrib. munitionibusq; reficiendis.
41 de Triumuiris legendi Senatus, & Triumuiris recognoſcendi turmas Equitum Romanorum.

De Magiſtratibus Prouincialibus.

42 de Proconſulibus. 43 De Propretoribus.
44 de Legatis Proconſulum, & Propretorum.
45 de Quæſtoribus prouincialibus, & Proquæſtoribus.
46 de Præfecto Aegypti, Præfectis Præfecturarum, Conſularibus quatuor, qui per Italiam ius dicerent, & iuridicis Italiæ. 47 de Triũuiris, Quinqueuiris, Septẽuiris, ac Decẽuiris coloniæ deducẽdæ.
48 de Quinqueuiris, Septemuiris, Vigintiuiris, agris dandis, attribuendis. Quinqueuiris, Quindecimuiris, agrorum metiendorũ, diuidendorumq;, ac Triũuiris, vel Quinqueuiris ad inſpiciendos fines, litesq; dirimendas.

De Miniſtris Magiſtratuum populi Rom.

49 de Scribis, Accenſis, Præconibus, Lictoribus, Viatoribus & Carnificibus.

LIB. VIII. de Legibus capita ſunt.

1 Quid lex ſit, & quotuplex.

Abb. 26. Joannes Rosinus *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), Register, Foliospalten 3 und 4.

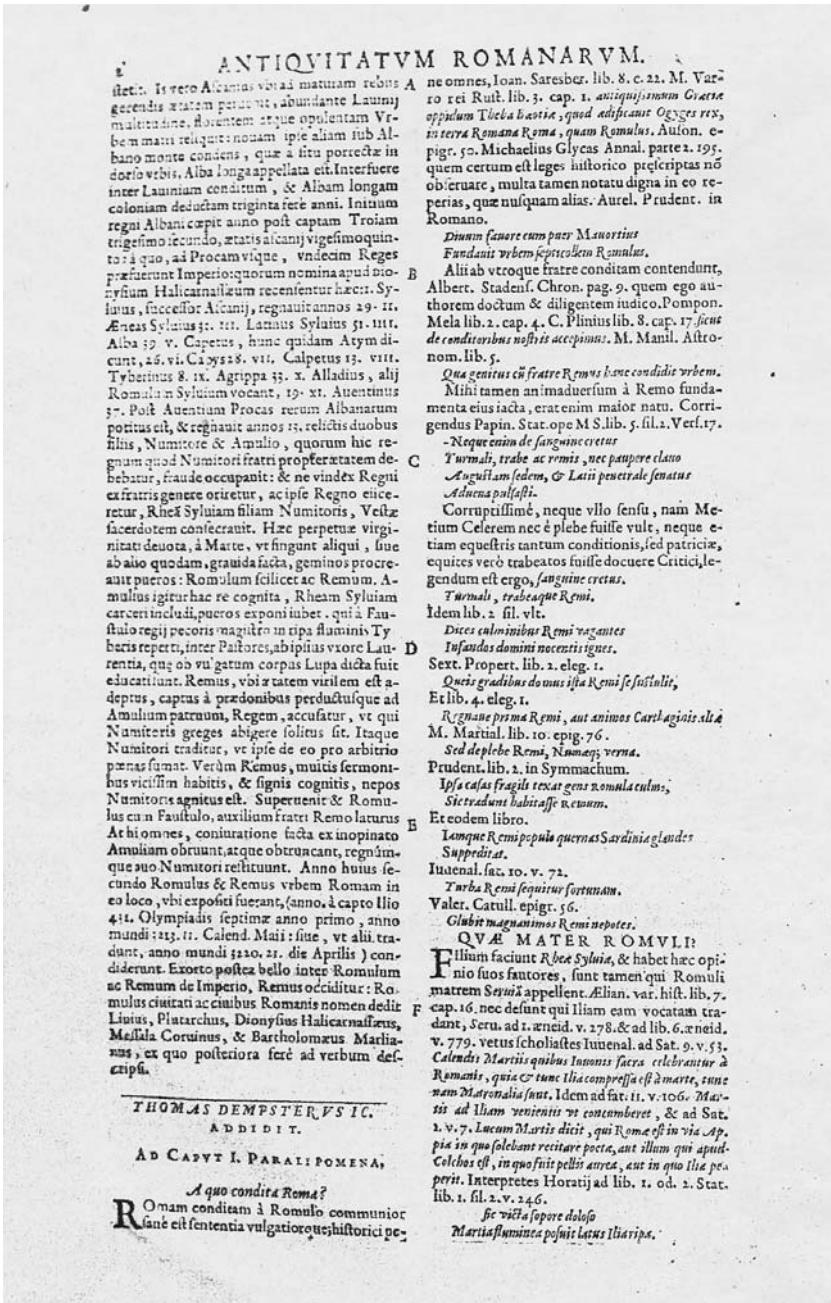
Der Haupttext wird nicht nur durch die feinmaschige Kapitelgliederung unterbrochen. Längere Kapitel gliedern Rosinus/Petrus Pernas Erben durch Zwischentitel, durch einen abgehobenen Schriftgrad und eine separate Type (kursive Kapitalen), sowie durch Leerzeilen vor und nach dem jeweiligen Zwischentitel [Abb. 25]. Zusätzlich wird der Haupttext von Tabellen [Abb. 25], Absätzen, Abbildungen, Dichterzitaten [Abb. 24] sowie zuweilen von deutschen Übersetzungen in Frakturschrift [Abb. 25 „eine Gassen oder Strasse"] unterbrochen. Absätze werden u.a. zur Hervorhebung von Einzelaspekten verwendet. So ist auf S. 42 [Abb. 24] ersichtlich, dass jedem Cognomen der diversen antiken Götter jeweils ein Absatz gewidmet wird, sogar in Fällen, in denen die betreffende Eintragung nicht einmal eine Zeile lang ist („PATER dicitur, quasi qui Deorum Deus sit"). Längere lateinische Dichterzitate werden hereingerückt, in Kursiven und in zwei Spalten gedruckt sowie dem Metrum entsprechend wiedergegeben [Abb. 24]. Aufgrund dieses massiven Differenzierungsstrebens zerfällt Folioseite 42 in 16 Sektionen! Verglichen mit dem Antiqua-Textblock von Biondos *De Roma triumphante* [Abb. 16 und 17] ist dies eine andere Welt.

Welchen Sinn hat diese völlig unterschiedliche Leserlenkung? Es zunächst klar, dass sich die Ausgabe zum Ziel setzte, den Wissensstoff möglichst übersichtlich und einprägsam zu gestalten. Man könnte vermuten, dass das spezifische Lesepublikum, das Rosinus anvisierte, in Bezug auf das Layout eine Rolle gespielt hat. Im Vorwort gibt Rosinus an, dass er sich in erster Linie nicht an den Spezialisten der *Ars antiquitatis*, sondern an Schüler, Studenten und allgemein interessierte Leser richte. In dieser Hinsicht könnte das Layout der *Romanae antiquitates* von spezifischen wissensdidaktischen Zielsetzungen eingegeben worden sein. Sicher ist dies allerdings nicht, weil sich die Aussage des Rosinus in einem Vorworttext befindet und somit im Diskurs der Vorworttopik verortet ist, zu der die Demonstration der *modestia* gehört. Auch Lipsius hat in den Vorworten seiner avancierten und gelehrten kulturhistorischen Monographien, die wahre Meisterwerke philologischer und historischer Kritik sind, behauptet, er habe sie nicht für Gelehrte und Fachleute, sondern für Dilettanten und wenig beschlagene Leser geschrieben.[35]

[35] Vgl. z. B. *Saturnalium sermonum libri II*, Widmungsbrief an Gislenius Busbequius. Lipsius behauptet, sein Publikum seien „qui veteri germanaque doctrina non perfusi sunt, sed tincti".

Dass die fortschreitende Gliederung des Layouts in den *Artes antiquitatis* nicht einfach von didaktischen Zielsetzungen in Bezug auf ein Publikum von Nicht-Fachleuten eingegeben war, zeigt Thomas Dempsters Bearbeitung der *Romanae antiquitates*. Denn Dempster hat Rosinus' Werk, insofern es eine zusammenfassende, überblicksähnliche Aufarbeitung der humanistischen Altertumswissenschaft war, in einen tiefschürfenden philologischen Wissenschaftsdiskurs übertragen, der von Textkritik, Textkommentierung und Vollständigkeitsstreben gekennzeichnet ist. Ein wichtiges Mittel der Erkenntnissteuerung, die Dempster anvisierte, war der präzise Quellenbeleg. Die Tatsache, dass in Rosinus' Haupttext nur wenige konkrete Quellenbelege vorhanden waren, betrachtete Dempster als Fehlleistung. Seine Arbeit setzt genau dort an: Jedem Kapitel des Rosinus setzt Dempster, bis ihm im letzten Buch der Atem ausgeht, einen separaten Abschnitt mit dem Titel *Paralipomena* hinzu, der jeweils layoutmäßig besonders hervorgehoben wird: Diese *Paralipomena* setzen sich fast zur Gänze aus Quellenbelegen zusammen. Die Gliederung in 284 Kapitel wird durch die *Paralipomena* nahezu verdoppelt. Jedes Kapitel wird durch Absatz, Leerzeile, einen über die gesamte Spaltenbreite gezogenen Querstrich, den Verfassernamen DEMPSTER in kursiven Blocklettern, ein zentriert gedrucktes ADDIDIT in Blocklettern, Leerzeile, eine textlokalisierende Anbindung an das betreffende Rosinus-Kapitel in Kapitalen („AD CAPUT I. PARALIPOMENA.") und eine erneute Leerzeile kontrafakturiert [Abb. 27]. Das viel gelehrtere Werk Dempsters zerfällt schon durch diese Tatsache in noch viel mehr kleinere Einheiten. Diese Darstellungstendenz wird durch die Art, in der er seine *Paralipomena* anbietet, verstärkt: Die Kommentarspalten sind durch Absätze sowie durch die Wiedergabe auch kurzer Dichterzitate in das Metrum abbildender Form in eine Vielzahl kleiner und kleinster Textblöcke zergliedert. Die auf Abb. 27 wiedergegebene zweite Spalte mit Dempsters *Paralipomena* zerfällt auf diese Weise in wohlgemerkt 27 kleine Textblöcke.

In der Leistung Dempsters, der die *Ars antiquitatis* als möglichst vollständige philologische Quellensammlung aufrüstete, wird das gesteigerte Authentizitätsbedürfnis der neuen Wissenschaft manifest. Dies war der Weg, den man im 17. und 18. Jahrhundert weiterverfolgte. Das gesteigerte Authentizitätsbedürfnis überträgt sich in der Folge sogar auf Werke, die offensichtlich Leitfäden bzw. Einführungen darstellten, wie Nieupoorts *Compendium Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio* (Utrecht, 3. Auflage: 1723). Zum Zweck des



ANTIQVITATVM ROMANARVM.

ſtetit. Is vero Aſcanius vbi ad maturam rebus gerendis ætatem peruenit, abundante Laurinj multitudine, florentem atque opulentam Vrbem magis reliquit: nouam ipſe aliam ſub Albano monte condens, quæ à ſitu porrectæ in dorſo vrbis, Alba longa appellata eſt. Interfuere inter Laurinium conditum, & Albam longam coloniam deductam triginta ferè anni. Initium regni Albani cœpit anno poſt captam Troiam trigeſimo ſecundo, ætatis Aſcanij vigeſimoquinto: à quo, ad Procam vſque, vndecim Reges præfuerunt Imperio: quorum nomina apud Dionyſium Halicarnaſſæum recenſentur hæc: Syluius, ſucceſſor Aſcanij, regnauit annos 29. ii. Æneas Syluius 31. iii. Latinus Syluius 51. iiii. Alba 39 v. Capetus, hunc quidam Atym dicunt, 26. vi. Capys 28. vii. Calpetus 13. viii. Tyberinus 8. ix. Agrippa 33. x. Alladius, alij Romulum Syluium vocant, 19. xi. Auentinus 37. Poſt Auentium Procas rerum Albanarum potitus eſt, & regnauit annos 23. relictis duobus filiis, Numitore & Amulio, quorum hic regnum quod Numitori fratri propferætatem debebatur, fraude occupauit: & ne vindex Regni ex fratris genere oriretur, ac ipſe Regno eiceretur, Rheâ Syluiam filiam Numitoris, Veſtæ ſacerdotem conſecrauit. Hæc perpetuæ virginitati deuota, à Marte, vt fingunt aliqui, ſiue ab alio quodam, grauida facta, geminos procreauit pueros: Romulum ſcilicet ac Remum. Amulius igitur hac re cognita, Rheam Syluiam carceri includi, pueros exponi iubet. qui à Fauſtulo regij pecoris magiſtro in ripa fluminis Tyberis reperti, inter Paſtores, ab ipſius vxore Laurentia, quę ob vulgatum corpus Lupa dicta fuit educatiſunt. Remus, vbi ætatem virilem eſt adeptus, captus à prædonibus perductuſque ad Amulium patruum, Regem, accuſatur, vt qui Numitoris greges abigere ſolitus ſit. Itaque Numitori traditur, vt ipſe de eo pro arbitrio pœnas ſumat. Verùm Remus, multis ſermonibus viciſſim habitis, & ſignis cognitis, nepos Numitoris agnitus eſt. Superuenit & Romulus cum Fauſtulo, auxilium fratri Remo laturus. At hi omnes, coniuratione facta ex inopinato Amuliam obtruunt, atque obtruncant, regnúmque auo Numitori reſtituunt. Anno huius ſecundo Romulus & Remus vrbem Romam in eo loco, vbi expoſiti fuerant, (anno à capto Ilio 431. Olympiadis ſeptimæ anno primo, anno mundi 3213. ii. Calend. Maii: ſiue, vt alii tradunt, anno mundi 3210. 21. die Aprilis) condiderunt. Exorto poſtea bello inter Romulum ac Remum de Imperio, Remus occiditur: Romulus ciuitati ac ciuibus Romanis nomen dedit. Liuius, Plutarchus, Dionyſius Halicarnaſſæus, Meſſala Coruinus, & Bartholomæus Marlianus, ex quo poſteriora ferè ad verbum deſcripſi.

THOMAS DEMPSTERVS IC. ADDIDIT.

AD CAPVT I. PARALI POMENA.

A quo condita Roma?

ROmam conditam à Romulo communior ſanè eſt ſententia vulgatioreque; hiſtorici pene omnes, Ioan. Saresber. lib. 8. c. 22. M. Varro rei Ruſt. lib. 3. cap. 1. *antiquiſſimum Græcæ oppidum Thebas baotiæ, quod ædificauit Ogyges rex, in terra Romana Roma, quam Romulus.* Auſon. epigr. 50. Michaelius Glycas Annal. parte 2. 195. quem certum eſt leges hiſtorico præſcriptas nõ obſeruare, multa tamen notatu digna in eo reperias, quæ nuſquam alias. Aurel. Prudent. in Romano.

Diuum fauore cum puer Mauortius
Fundauit vrbem ſeptricollem Romulus.

Alii ab vtroque fratre conditam contendunt, Albert. Stadenſ. Chron. pag. 9. quem ego authorem doctum & diligentem iudico. Pompon. Mela lib. 2. cap. 4. C. Plinius lib. 8. cap. 17 *ſicut de conditoribus noſtris accepimus.* M. Manil. Aſtronom. lib. 5.

Qua genitus cũ fratre Remus hanc condidit vrbem.

Mihi tamen animaduerſum à Remo fundamenta eius iacta, erat enim maior natu. Corrigendus Papin. Stat. ope M S. lib. 5. fil. 2. Verſ. 17.

-Neque enim de ſanguine cretus
Turmali, trabe ac remis, nec paupere clauo
Auguſtam ſedem, & Latii penetrale ſenatus
Aduena pulſaſti.

Corruptiſſimè, neque vllo ſenſu, nam Metium Celerem nec è plebe fuiſſe vult, neque etiam equeſtris tantum conditionis, ſed patriciæ, equites verò trabeatos fuiſſe docuere Critici, legendum eſt ergo, *ſanguine cretus.*

Turmali, trabeaque Remi.

Idem lib. 2 fil. vlt.

Dices culminibus Remi vagantes
Infandas domini nocentis iras.

Sext. Propert. lib. 2. eleg. 1.

Quelis gradibus domus iſta Remi ſe ſuſtulit,

Et lib. 4. eleg. 1.

Regnaue prima Remi, aut animos Carthaginis altæ

M. Martial. lib. 10. epig. 76.

Sed de plebe Remi, Numæq; verna.

Prudent. lib. 2. in Symmachum.

Ipſa caſas fragili texat gens Romula culmo,
Sic tradunt habitaſſe Remum.

Et eodem libro.

Iamque Remi populo queruas Sardinia glandes
Suppediat.

Iuuenal. ſat. 10. v. 72.

Turba Remi ſequitur fortunam.

Valer. Catull. epigr. 56.

Glubit magnanimos Remi nepotes.

QVÆ MATER ROMVLI?

FIlium faciunt *Rheæ Syluiæ*, & habet hæc opinio ſuos fautores, ſunt tamen qui Romuli matrem *Seruiã* appellent. Ælian. var. hiſt. lib. 7. cap. 16. nec deſunt qui Iliam eam vocatam tradant, Seru. ad 1. æneid. v. 278. & ad lib. 6. æneid. v. 779. vetus ſcholiaſtes Iuuenal. ad Sat. 9. v. 53. *Calendis Martiis quibus Iunonis ſacra celebrantur à Romanis, quia & tunc Ilia compreſſa eſt à marte, tunc nam Matronalia ſunt.* Idem ad ſat. 11. v. 106. *Martis ad Iliam venientis vt concumberet*, & ad Sat. 2. v. 7. *Lucum Martis dicit, qui Romæ eſt in via Appia in quo ſolebant recitare poeta, aut illum qui apud Colchos eſt, in quo fuit pellis aurea, aut in quo Iliæ peperit.* Interpretes Horatij ad lib. 1. od. 2. Stat. lib. 1. ſil. 2. v. 246.

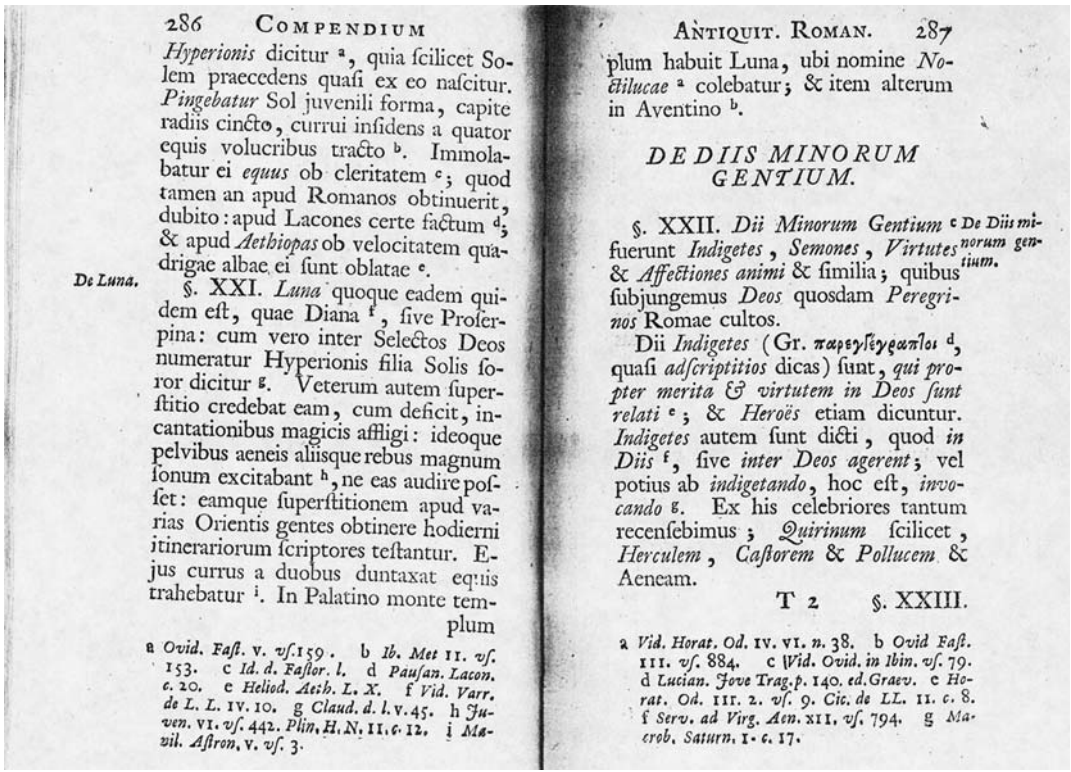
ſic victa ſopore doloſo
Martia fluminea poſuit latus Iliaripa.

Abb. 27. Joannes Rosinus, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum* [. . .] *Thoma Dempster a Muresk, I.C. Scoto, auctore* [. . .] (Paris, J. Le Bouc: 1613), S. 2.

genauen Quellenbelegs erfährt die Textseite konsequent eine Zweiteilung: oben der Haupttext, unten die Quellenbelege in einem Quellenapparat in Gestalt von Fußnoten, die durch Antiqua-Minuskeln an den Haupttext angebunden sind [Abb. 28]. Das auf der Abbildung vorgeführte Beispiel zeigt, dass sogar präliminäre Begriffserläuterungen, wie im Fall der „Dii indigetes", mit ausführlichen Quellenbelegen versehen werden.[36] Die Quellenbelegung erfolgt im Haupttext so präzise, dass das Fußnotenzeichen nicht vom jeweiligen Satz, sondern vom betreffenden Wort zur Quellenbelegung hinführt. Zudem werden die Fußnotenzeichen layoutmäßig durch ein vorhergehendes Leerzeichen hervorgehoben, sodass sie schon auf den ersten Blick ins Auge fallen. Die Textseite wird auch dadurch immer mehr zergliedert. Auf S. 286 wird der nur 24 Zeilen lange Haupttext neunmal, auf S. 287 (21 Zeilen) siebenmal unterbrochen. Auf Gliederung wird höchster Wert gelegt. Das Werk ist in *Sectiones*, die *Sectiones* sind in Kapitel, die Kapitel in Paragraphen unterverteilt, wobei die jeweiligen Einheiten im Layout besonders hervorgehoben werden. Das auf Abb. 28 vorgeführte Beispiel zeigt den 21. und 22. Paragraphen des ersten Kapitels der 4. Sektion.

Cellarius' Handbuch *Compendium Antiquitatum Romanarum* (Halle: 1748) schreitet auf diesem Weg weiter. Die Gliederung wird noch weiter verfeinert, nunmehr in vier Hierarchieebenen: Buch, Sektion, Kapitel und Paragraph [Abb. 29], und steuert somit die Perzeption des Lesers im Sinne einer streng organisierten, hierarchisch angelegten Inhaltslogik. Auf genaue Belegung der Quellen wird höchster Wert gelegt. Wie schon bei Nieupoort zerfällt die Textseite in den Haupttext und in einen Apparattext. Neu ist, dass Cellarius jetzt nicht nur die antiken Quellen, sondern auch die moderne Fachliteratur belegt [Abb. 30], und zwar in einer Weise, dass sich das Verhältnis zwischen Haupttext und Apparattext verschiebt. Bei Cellarius überflügelt der Apparattext an Umfang öfters den Haupttext. Die dichotome Textseite führt zu einem Lektüreverhalten, das auf stete Unterbrechung angelegt ist. Die Unterbrechung dient in erster Linie der Authentizitätsvergewisserung. Bei Nieupoort wandert das Auge des Lesers stets vom Haupttext zum Apparat, um sich der antiken Quellen, bei

[36] In den Noten selbst fällt auf, dass Dichterzitate mit einer genauen Zeilenangabe versehen und Hinweise auf griechische Texte mit einer Angabe der jeweils benutzten Ausgabe mit Seitenlokalisierung belegt werden.



286 COMPENDIUM

Hyperionis dicitur [a], quia ſcilicet Solem praecedens quaſi ex eo naſcitur. *Pingebatur* Sol juvenili forma, capite radiis cincto, currui inſidens a quator equis volucribus tracto [b]. Immolabatur ei *equus* ob cleritatem [c]; quod tamen an apud Romanos obtinuerit, dubito: apud Lacones certe factum [d]; & apud *Aethiopas* ob velocitatem quadrigae albae ei ſunt oblatae [e].

De Luna.

§. XXI. *Luna* quoque eadem quidem eſt, quae Diana [f], ſive Proſerpina: cum vero inter Selectos Deos numeratur Hyperionis filia Solis ſoror dicitur [g]. Veterum autem ſuperſtitio credebat eam, cum deficit, incantationibus magicis affligi: ideoque pelvibus aeneis aliisque rebus magnum ſonum excitabant [h], ne eas audire poſſet: eamque ſuperſtitionem apud varias Orientis gentes obtinere hodierni itinerariorum ſcriptores teſtantur. Ejus currus a duobus duntaxat equis trahebatur [i]. In Palatino monte templum

a *Ovid. Faſt.* v. *vſ.* 159. b *Ib. Met* 11. *vſ.* 153. c *Id. d. Faſtor. l.* d *Pauſan. Lacon. c.* 20. e *Heliod. Aeth. L. X.* f *Vid. Varr. de L. L.* IV. 10. g *Claud. d. l.* v. 45. h *Juven.* VI. *vſ.* 442. *Plin. H. N.* II. *c.* 12. i *Manil. Aſtron.* v. *vſ.* 3.

ANTIQUIT. ROMAN. 287

plum habuit Luna, ubi nomine *Noctilucae* [a] colebatur; & item alterum in Aventino [b].

DE DIIS MINORUM GENTIUM.

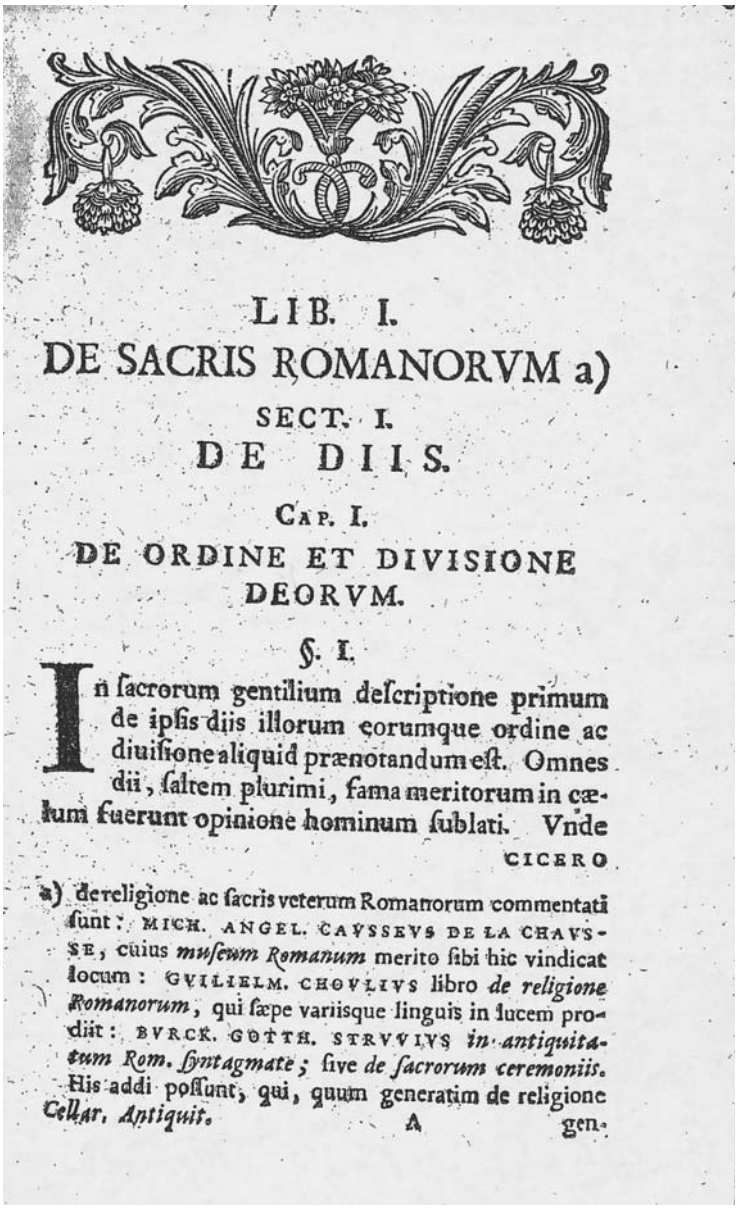
§. XXII. *Dii Minorum Gentium* fuerunt *Indigetes*, *Semones*, *Virtutes* & *Affectiones animi* & ſimilia; quibus ſubjungemus *Deos* quosdam *Peregrinos* Romae cultos. [c] *De Diis minorum gentium.*

Dii *Indigetes* (Gr. παρεγγεγραπλοι [d], quaſi *adſcriptitios* dicas) ſunt, *qui propter merita & virtutem in Deos ſunt relati* [e]; & *Heroës* etiam dicuntur. *Indigetes* autem ſunt dicti, quod *in Diis* [f], ſive *inter Deos agerent*; vel potius ab *indigetando*, hoc eſt, *invocando* [g]. Ex his celebriores tantum recenſebimus; *Quirinum* ſcilicet, *Herculem*, *Caſtorem* & *Pollucem* & Aeneam.

T 2 §. XXIII.

a *Vid. Horat. Od.* IV. VI. *n.* 38. b *Ovid Faſt.* III. *vſ.* 884. c *Vid. Ovid. in Ibin. vſ.* 79. d *Lucian. Jove Trag. p.* 140. *ed. Graev.* e *Horat. Od.* III. 2. *vſ.* 9. *Cic. de LL.* II. *c.* 8. f *Serv. ad Virg. Aen.* XII. *vſ.* 794. g *Macrob. Saturn.* I. *c.* 17.

Abb. 28. G.H. Nieupoort, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio* [. . .] *Editio tertia prioribus multo auctior et numismatibus illustrata* (Utrecht, J. Boedelet: 1723), S. 286–287.



LIB. I.

DE SACRIS ROMANORVM a)

SECT. I.

DE DIIS.

CAP. I.

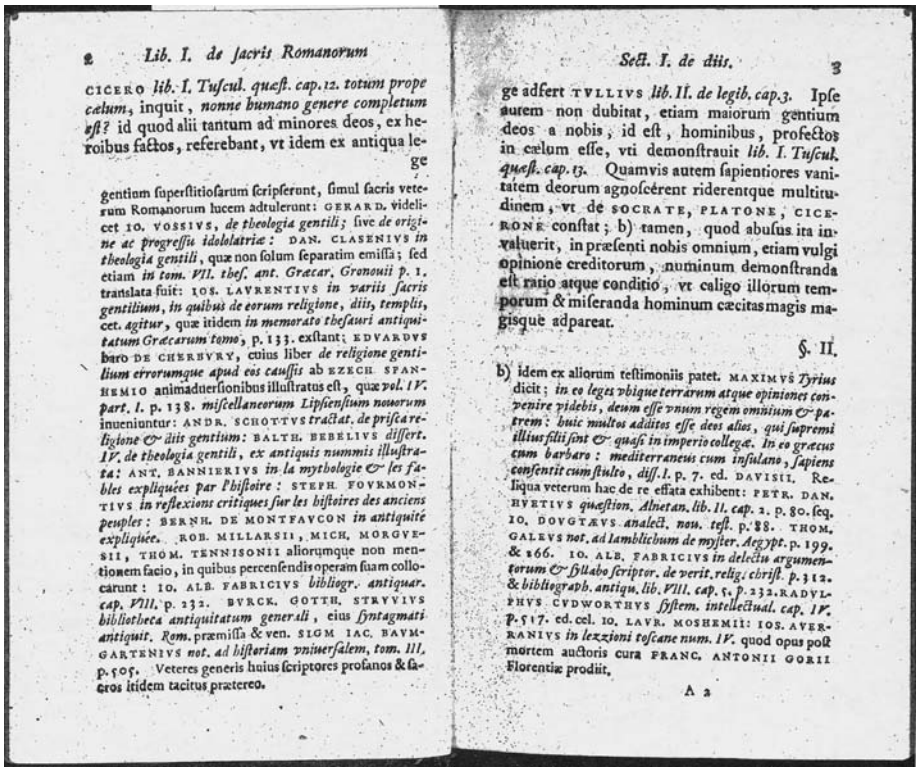
DE ORDINE ET DIVISIONE DEORVM.

§. I.

In ſacrorum gentilium deſcriptione primum de ipſis diis illorum eorumque ordine ac diuiſione aliquid prænotandum eſt. Omnes dii, ſaltem plurimi, fama meritorum in cælum fuerunt opinione hominum ſublati. Vnde CICERO

a) de religione ac ſacris veterum Romanorum commentati ſunt: MICH. ANGEL. CAYSSEVS DE LA CHAVSSE, cuius *muſeum Romanum* merito ſibi hic vindicat locum: GVILIELM. CHOVLIVS libro *de religione Romanorum*, qui ſæpe variisque linguis in lucem prodiit: BVRCK. GOTTH. STRVVIVS *in antiquitatum Rom. ſyntagmate*; ſive *de ſacrorum ceremoniis*. His addi poſſunt, qui, quum generatim de religione

Abb. 29. Ch. Cellarius, *Compendium Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Halle: 1748), S. 1.



2 Lib. I. de Sacris Romanorum

CICERO *lib. I. Tuſcul. queſt. cap. 12. totum prope cælum*, inquit, *nonne humano genere completum eſt?* id quod alii tantum ad minores deos, ex heroibus factos, referebant, vt idem ex antiqua lege

gentium ſuperſtitioſarum ſcripſerunt, ſimul ſacris veterum Romanorum lucem adtulerunt: GERARD. videlicet IO. VOSSIVS, *de theologia gentili*; ſive *de origine ac progreſſu idololatriæ*: DAN. CLASENIVS *in theologia gentili*, quæ non ſolum ſeparatim emiſſa; ſed etiam *in tom. VII. theſ. ant. Græcar. Gronouii p. 1.* tranſlata fuit: IOS. LAVRENTIVS *in variis ſacris gentilium, in quibus de eorum religione, diis, templis*, cet. *agitur*, quæ itidem *in memorato theſauri antiquitatum Græcarum tomo*, p. 133. exſtant; EDVARDVS baro DE CHERBVRY, cuius liber *de religione gentilium errorumque apud eos cauſſis* ab EZECH. SPANHEMIO animaduerſionibus illuſtratus eſt, quæ *vol. IV. part. I.* p. 138. *miſcellaneorum Lipſienſium nouorum* inueniuntur: ANDR. SCHOTTVS *tractat. de priſca religione & diis gentium*: BALTH. BEBELIVS *diſſert. IV. de theologia gentili, ex antiquis nummis illuſtrata*: ANT. BANNIERIVS *in la mythologie & les fables expliquées par l'hiſtoire*: STEPH. FOVRMONTIVS *in reflexions critiques ſur les hiſtoires des anciens peuples*: BERNH. DE MONTFAVCON *in antiquité expliquée*. ROB. MILLARSII, MICH. MORGVESII, THOM. TENNISONII aliorumque non mentionem facio, in quibus percenſendis operam ſuam collocarunt: IO. ALB. FABRICIVS *bibliogr. antiquar. cap. VIII.* p. 232. BVRCK. GOTTH. STRVVIVS *bibliotheca antiquitatum generali*, eius *ſyntagmati antiquit. Rom.* præmiſſa & ven. SIGM IAC. BAVMGARTENIVS *not. ad hiſtoriam vniuerſalem, tom. III.* p. 505. Veteres generis huius ſcriptores profanos & ſacros itidem tacitus prætereo.

Sect. I. de diis. 3

ge adfert TVLLIVS *lib. II. de legib. cap. 3.* Ipſe autem non dubitat, etiam maiorum gentium deos a nobis, id eſt, hominibus, profectos in cælum eſſe, vti demonſtrauit *lib. I. Tuſcul. quæſt. cap. 13.* Quamvis autem ſapientiores vanitatem deorum agnoſcérent riderentque multitudinem, vt de SOCRATE, PLATONE, CICERONE conſtat; b) tamen, quod abuſus ita inualuerit, in præſenti nobis omnium, etiam vulgi opinione creditorum, numinum demonſtranda eſt ratio atque conditio, vt caligo illorum temporum & miſeranda hominum cæcitas magis magisque adpareat.

§. II.

b) idem ex aliorum teſtimoniis patet. MAXIMVS *Tyrius* dicit; *in eo leges vbique terrarum atque opiniones conuenire videbis, deum eſſe vnum regem omnium & patrem: huic multos additos eſſe deos alios, qui ſupremi illius filii ſint & quaſi in imperio collegæ. In eo græcus cum barbaro: mediterraneus cum inſulano, ſapiens conſentit cum ſtulto, diſſ. I.* p. 7. ed. DAVISII. Reliqua veterum hac de re effata exhibent: PETR. DANIVETIVS *quæſtion. Alnetan. lib. II. cap. 2.* p. 80. ſeq. IO. DOVGTÆVS *analect. nou. teſt.* p. 88. THOM. GALEVS *not. ad Iamblichum de myſter. Aegypt.* p. 199. & 266. IO. ALB. FABRICIVS *in delectu argumentorum & ſyllabo ſcriptor. de verit. relig. chriſt.* p. 312. *& bibliograph. antiqu. lib. VIII. cap. 5.* p. 232. RADVLPHVS CVDWORTHVS *ſyſtem. intellectual. cap. IV.* p. 517. ed. cel. IO. LAVR. MOSHEMII: IOS. AVERANIVS *in lezzioni toſcane num. IV.* quod opus poſt mortem auctoris cura FRANC. ANTONII GORII Florentiæ prodiit.

A 2

Abb. 30. Ch. Cellarius, *Compendium Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Halle: 1748), S. 2f.

Cellarius, um sich des Belegs in der modernen Fachliteratur sowie gewisser Einzelheiten, die im Haupttext keinen Platz haben, zu vergewissern. Wissenschaftliche Lektüre aus einem Guss ist in den *Artes antiquitatis* des 18. Jahrhunderts kaum noch erwünscht. Der Beleg drängt sich so stark auf, dass nicht nur das Auge nicht mehr an ihm vorbeisehen kann: Er dominiert die Gedankenführung.

Auswahlbibliografie

Barge H., *Geschichte der Buchdruckerkunst* (Leipzig: 1940).

Benzing J., *Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M.: 1977).

Biondo Flavio, *Roma triumphans* [Brescia: 1473].

——, *Roma triumphans* [Brescia, Bartolomaeus Vercellensis: 1482].

——, *De Roma triumphante libri decem. Diligentissime castigati et ita suo nitori restituti, ut in iis plus quam duo mille errores castigantur* [. . .] (Brescia, Angelus Britannicus: 1503).

——, *De Roma triumphante libri X* [. . .] (Paris, Simon Colinaeus: 1532–1533).

——, *De Roma triumphante libri X. Priscorum scriptorum lectoribus utilissimi, ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii* [. . .] (Basel, J. Froben: 1531; 1559).

——, *Romae instauratae li. III* (Basel, J. Froben: 1559).

——, *Roma ristaurata, et Italia illustrata* (Venedig: 1542).

Boissard J.J., De Bry Th., *Romanae urbis topographia et antiquitates* [. . .] (Frankfurt, Th. de Bry: 1597–1627).

Cellarius C., *Compendium Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Halle: 1748).

Chartier R., *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit* (Frankfurt a. M.-New York-San Francisco: 1990).

Clair C., *A History of European Printing* (London-New York-San Francisco: 1976).

Clavuot O., *Biondos Italia illustrata – Summa oder Neuschöpfung? Über die Arbeitsmethoden eines Humanisten* (Tübingen: 1990).

Dempster Thomas, *Antiquitatum Romanarum Auctuarium seu supplementum syntagmatis Antiqu. Rom. a Ioanne Rosino delineati, auctore Thoma Dempstero a Muresk I.C. Scoto. Qui innumeris criticis oratoribus et utriusque linguae scriptoribus grammaticis, poetis, historicis, iurisconsultis passim laudatis, explicatis et emendatis opus Philologiae studiosis utilissimum a multis hactenus expetitum concinnavit* [. . .] (Genf, Gabriel Cartier: 1613).

Enenkel K.A.E., „Strange and Bewildering Antiquity: Lipsius's Dialogue *Saturnales Sermones* on Gladiatorial Games (1582)", in Enenkel K.A.E. – De Jong J.L. – De Landtsheer J. (Hrsg.), *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literatures of the Early Modern Period* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies 1 (2001)) 75–99.

——, „The Making of 16th Century Mythography: Giraldi's *Syntagma de Musis* (1507, 1511 and 1539), *De deis gentium historia* (ca. 1500–1548) and Julien de Havrech's *De cognominibus deorum gentilium* (1541)", *Humanistica Lovaniensia* 51 (2002) 9–53.

——, „Lilio Gregorio Giraldi's *De deis gentium historia*", in L.M. Bragina – W.M. Volodarsky (Hrsg.), *Myth in Renaissance Culture* (Moskau, Nauka: 2003) 123–134.

——, „Ein Plädoyer für den Imperialismus: Justus Lipsius' kulturhistorische Monographie *Admiranda sive de magnitudine Romana* (1598)", *Daphnis* 33 (2004) (im Druck).

—— De Landtsheer J. (Hrsg.), *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literatures of the Early Modern Period* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies 1 (2001)).

Fabricius Georgius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550).

——, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1551).

——, *Antiquitatum libri duo* (Basel, J. Oporinus: 1550).

——, *Antiquitatum libri duo* (Basel, J. Oporinus: 1551).

——, *Kalendarium Romanum vetus* (Basel, J. Oporinus: 1550).

——, *Roma. Liber ad optimorum Autorum lectionem apprime utilis ac necessarius*, ed. A. Thysius (Amsterdam: 1689).

Fenestella, Lucius (Pseudonym) s. Fiocchi, Andrea Domenico.

Fiocchi Andrea Domenico, *De Romanorum sacerdotiis* (Paris, Badius Ascensius: 1511).

——, *De sacerdotiis Romanorum libellus* (Paris, R. Stephanus: 1549).

——, *De Romanorum magistratibus* (Paris, Badius Ascensius: 1511).

——, *De Romanorum magistratibus. Albricus, De imaginibus deorum [. . .] Noviter impressum* (Rom, J. Mazochius: 1517).

——, *De Romanorum magistratibus sacerdotiisque libellus* [. . .] (Basel, Th. Wolfius: 1532; 1535).
——, *De Romanorum magistratibus sacerdotiisque libellus* [. . .] (Basel, V. Curio: 1546).
——, *De Romanorum magistratibus libellus* (Paris, R. Stephanus: 1549).
Fubini R., „Biondo Flavio da Forli", in *Dizionario biografico degli Italiani* X (1968) 536–559.
Fulvio Andrea, *Antiquitates urbis* (Rom: 1527).
——, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Gebrüder Doricus: 1545).
——, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588).
Geck E., *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration* (Darmstadt: 1982).
Giesecke M., *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt a. M.: 1992).
Giraldi Lilio Gregorio, *De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur* (Basel, J. Oporinus: 1548); durchgesehene und vermehrte Ausgabe (Basel, J. Oporinus: 1560).
Hildebrand M.F., *Antiquitates Romanae in Compendium contractae, et iuxta ordinem Alphabethi dispositae* [. . .] *Editio octava* [. . .] *Accedunt Ottonis Aicher De comitiis Romanorum li. III* (Franeker: 1700 [8. Auflage]) (Utrecht, J. und M. Visch: 1731).
Jansen F.A., „Author and Printer in the History of Typographical Design", *Quaerendo* 21 (1991) 11–37.
Janzin M. – Günter J., *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte* (Hannover: 1997).
Johns A., *The nature of the book. Print and knowledge in the making* (Chicago: 1998).
Kapr A., *Fraktur – Form und Geschichte der gebrochenen Schriften* (Mainz: 1993).
——, *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben* (München-New York-London: 1983).
—— – Schiller W., *Gestalt und Funktion der Typographie* (Leipzig: 1980).
Laufer R., „L'alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle", in Ders. (Hrsg.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985) 53–63.
—— (Hrsg.), *La notion de paragraphe* (Paris: 1985).
Laetus Pomponius, *De Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus* [s.l.: s.a.] [Venedig, Benedictus Hectoris: ca. 1490–1500] (Hain 9832; Exemplar Universitätsbibliothek Leiden 1365 E 19: 2).
——, *De Romanis magistratibus. De sacerdotiis. De iurisperitis. De legibus eorundem. De antiquitatibus urbis qui tamen alterius videtur stylo scriptus libellus* (Paris, Badius Ascensius: 1511).
——, *De magistratibus Romanorum* (Rom: 1517).
——, *De Romanis magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus ad M. Pantagathum libellus* (Paris, R. Stephanus: 1549).
Lipsius Justus, *Saturnalium sermonum libri II, qui de gladiatoribus* (Antwerpen, Ch. Plantin: 1582).
——, *Saturnalium sermonum libri II, qui de gladiatoribus. Noviter correcti, aucti, et formis aeneis illustrati* (Leiden, Ch. Plantin: 1585).
——, *Admiranda sive De magnitudine Romana li. IV* (Antwerpen, J. Moretus: 1598).
——, *Admiranda sive De magnitudine Romana li. IV* (Paris, R. Nivelle: 1598).
——, *Admiranda et vere admiranda sive De magnitudine et Urbis et Ecclesiae Romanae* [. . .]. *Curante Gasp. Schoppio Franco (Rom, N. Mutius: 1600) LIPSIUS, Justus, Admiranda sive De magnitudine Romana li. IV, Tertia editio correctior auctiorque* (Antwerpen, J. Moretus: 1605).
——, *Admiranda sive De magnitudine Romana li. IV. Editio ultima* (Antwerpen, Balthasar und Jan Moretus: 1617).
Manuzio Paolo, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Paris, Aldus Manutius d.J., apud Bernardum Turrisanum: 1557).
——, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Venedig, Aldus Manutius d.J.: 1557).

——, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Köln, G. Fabricius und J. Gymnicus: 1570).
——, *Antiquitatum Romanarum libri duo, unus de legibus, alter de senatu* (Köln, J. Gymnicus: 1582).
——, *Antiquitatum Romanarum libri duo, unus de legibus, alter de senatu* (Jean le Preux: 1595).
——, *Antiquitatum Romanarum liber de senatu* (Venedig: 1581).
——, *Antiquitatum Romanarum de civitate Romana* (Rom: 1585).
——, *Antiquitatum Romanorum liber de comitiis* (Bologna: 1585).
——, *De civitate Romana* (Utrecht, F. Halma: 1695).
Martin H.-J., *Histoire de l'edition francaise* (Paris: 1984).
——, *Histoire et pouvoirs de l'ecrit* (Paris: 1996); engl. Übers.: *The history and power of Writing* (Chicago-London: 1994).
——, (Hrsg.), *Histoire de la lecture* (Paris: 1995).
——, „Lectures et mises en texte", in Ders. (Hrsg.), *Histoire de la lecture* (Paris: 1995) 249–260.
——, *Mis en page et mise en texte du livre francais* [. . .] (Paris: 2000).
Masius A., *Flavio Biondo, sein Leben und seine Werke* (Leipzig: 1879).
M.A.V.N., *Antiquitates sacrae et civiles Romanorum explicatae* [. . .] (Den Haag, R.Ch. Alberts: 1726).
Mazzocco A., „Biondo Flavio and the Antiquarian Tradition", in Schoeck R.J. (Hrsg.), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis* (New York : 1985) 124–136.
——, „Some Philological Aspects of Biondo Flavio's *Roma Triumphans*", *Humanistica Lovaniensia* 28 (1979) 10–15.
——, „Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento", in De Caprio V. (Hrsg.), *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi* (Rom: 1987) 55–71.
Merula Paulus, *Antiquitates Romanorum de sacrificiis, sacerdotibus, legibus, comitiis et praemiis quae militiam sequebantur. Iuxta autographum* [. . .] (Leiden, P. van Meersche: 1686).
——, *De sacerdotibus Romanorum* [. . .] (Leiden, P. van Meersche: 1684).
Nieupoort Willem Hendrik, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio, ad intelligentiam Veterum Auctorum facili metodo conscripta* [. . .] *Editio tertia prioribus multo auctior et numismatibus illustrata* (Utrecht, J. Boedelet: 1723).
Nordman V.A., *Justus Lipsius als Geschichtsforscher und Geschichtslehrer* (Helsinki: 1932) (Annales Academiae Scientiarum Fennicae XXVIII,2).
Panvinio Onofrio, *De ludis circensibus li. II. De triumphis li. unus. Quibus universa fere Romanorum veterum sacra ritusque declarantur ac figuris aeneis illustrantur. Cum notis Ioannis Argoli I.V.D. et additamento Nicolai Pinelli I.C.* [. . .] (Padua: 1681).
——, *Fasti et triumphi Romani a Romulo rege usque ad Carolum V. Caes. Aug.* [. . .] *ex antiquitatum monumentis maxima cum fide ac diligentia desumpta Onuphrio* [. . .] *autore* [. . .] *Ex Musaeo Iacobi Stradae Mantuani, civis Romani, Antiquarii* (Venedig, impensis Iac. Stradae: 1557).
——, *De triumpho* (Paris: 1575).
——, *Reipublicae Romanae Commentariorum li. III* (Venedig, Vincentius Valgrisius: 1558)
Petrucci A., *Public Lettering: Script, Power and Culture* (Chicago: 1993).
——, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of the Written Culture* (New Haven: 1995).
Rosinus Joannes, *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583).
——, *Romanarum Antiquitatum libri decem. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] *Editio utima, omnium, quae hactenus prodierunt, tersissima* (Paris, S. Gamonetus: 1611).
——, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum, in quo praeter ea quae Ioannes Rosinus delineaverat, infinita supplentur, mutantur, adduntur. Ex criticis, et omnibus utriusque linguae auctoribus collectum: poetis, oratoribus, historicis, iurisconsultis, qui laudati, esplicati correctique Thoma Dempster a Muresk, I.C. Scoto, auctore* [. . .] (Paris, J. Le Bouc: 1613).

——, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum. Cum notis doctissimis ac locupletissimis Thomae Dempsteri J.C.* [. . .] *Cum indice locupletissimo rerum ac verborum* [. . .] *accurante Cornelio Screvelio* (Leiden, Gebrüder Hack: 1663).

——, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum. Cum notis doctissimis ac locupletissimis Thomae Dempsteri I.C.* [. . .] *Cum indice locupletissimo rerum ac verborum* [. . .] *accurante Cornelio Screvelio* (Utrecht, W. vande Water: 1701).

Sallengre A.H. de, *Novus Thesaurus Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Den Haag, H. du Sauzet: 1716).

Rubeis Joannes Jacobus de, *Admiranda Romanarum Antiquitatum* (Rom: 1693).

Scriverius Petrus (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629).

Sigonio Carlo, *De antiquo iure civium Romanorum* (Utrecht, F. Halma: 1695).

——, *De antiquo iure populi Romani li. IV* (Halle: 1715).

——, *Fasti Consulares ac triumphi acti a Romulo rege usque ad Ti. Caesarem. Eiusdem in fastos et triumphos, id est in universam Romanam historiam commentarius. Eiusdem De nominibus Romanorum liber* (Mutina: 1550).

——, *Fasti Consulares ac triumphi acti a Romulo rege usque ad Ti. Caesarem. Eiusdem in fastos et triumphos, id est in universam Romanam historiam commentarius. Eiusdem De nominibus Romanorum liber* (Venedig, P. Manutius: 1556).

——, *Fasti Consulares ac triumphi acti a Romulo rege usque ad Ti. Caesarem. Eiusdem in fastos et triumphos, id est in universam Romanam historiam commentarius. Item De nominibus Romanorum liber* (Hannover, C. Marnius und J. Aubrius' Erben: 1609).

——, *De nominibus Romanorum liber* (Mutina: 1550).

Smith M.M., "The End-Title, the Early Title Page and the Wrapper: their Interconnections", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* 11/2 (1997), 95–111.

——, *The Title Page. Its Early Development 1460–1510* (London-Newcastle: 2000).

Thysius Antonius, *Roma illustrata sive Antiquitatum Romanarum Breviarium* [. . .] (Amsterdam, Lodewijk und Daniel Elzevier: 1657).

——, *Roma illustrata sive Antiquitatum Romanarum Breviarium* [. . .] *Ex nova recensione* (Amsterdam, Johannes Wolters: 1689).

Weiss R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford-New York: 1969 [2. Auflage 1988]).

DIE KOSMOGRAPHIE – TYPOLOGIE UND MEDIENSTRATEGIEN

Detlef Haberland

Der Gelehrte Sebastian Münster verstand es nicht nur, eine Kosmographie zu schreiben, sondern zugleich für sein Buch und damit für sich selbst zu werben. In der Vorrede zu seiner *Cosmographei* schreibt er: „Die kunst so man mit eim Griechischen wort Cosmographiam nent/ das ist beschreibung der welt/ oder Geographiam/ beschreibung des ertrichs.“[1] Diese Geographie allerdings ist eindeutig zweckbestimmt: „Ja diese kunst eröffnet vns zum dickern mal die verborgne heimlichkeyt der heyligen geschrifft vnd entblößt die krafft der kluogen natur/ so do verborgen ligt in mancherleien dingen.“[2] Die Providentia, also die vorausschauende Einrichtung der Erde durch Gott und ihre Erkenntnis durch die Menschen, liegt dieser Aussage zugrunde. Das muss zu „vnsern zeiten“, wie Münster schreibt, allerdings nicht mehr durch weltweites mühsames eigenes Reisen erfahren werden (was auch gar nicht so ohne weiteres möglich gewesen wäre), sondern: „Du magst diese ding ietzunt in büchern finden/ vnd dar auß mer lernen vnd erkenen von disem oder ihenem land/ dan etwan ein ander/ der gleich darin iar vnd tag ist gewesen.“[3]

Dies und der nicht übersehbare doppelte Hinweis auf den „Kunst“-Charakter des Werkes ist eine eindeutige Werbung für das Medium Buch als vermittelnde Instanz gegenüber einer persönlich gewonnenen Erfahrung. Das Buch, und gerade die Kosmographie, wird in gewissem Sinne zu einem umfassenden „Lehrbuch“ für Wissen, das allerdings nicht offen zutage liegt, sondern, wie Münster auf Paracelsus anspielend schreibt, „verborgen“ ist. Neben den theologisch-philosophischen Implikationen ist auch dies nicht zuletzt eine kräftige Eigenwerbung für sein Werk, denn dem Leser (und Käufer!) wird

[1] Münster S., *Cosmographei* (Basel: 1550). With an Introduction by R. Oehme. (Amsterdam: 1968) (Mirror of the World. A Series of Early Books on the History of Urbanization, First Series, V), fol. a iii r.
[2] Ebd.
[3] Ebd.

suggeriert, dass er, wenn er dieses Werk liest, den Schlüssel zum Verständnis der Welt in den Händen hat. Damit scheint der Buchtypus der Kosmographie strukturell umrissen und hinreichend erklärt zu sein, denn warum sollte ein erfolgreicher Buchtypus anders gestaltet werden als von Münster, der nun allerdings auch nicht der erste war, der ein Buch dieses Titels[4] und mit diesem Anspruch schuf.

Kosmographien sind bislang vornehmlich unter geistesgeschichtlichen und geographiehistorischen Gesichtpunkten dargestellt[5] und für das Mittelalter untersucht worden.[6] Dabei hat der Gesichtspunkt, welche formalen Strategien Autoren und Verleger angewandt haben, um ihre Grundgedanken sinnvoll und überzeugend zu präsentieren, praktisch keine Rolle gespielt. Aber gerade hierin zeigt sich in der Inkunabelzeit und noch im 16. Jahrhundert ein wesentliches buchtechnisches Lenkungsinstrument, das einen viel größeren Einblick in die verlegerischen Strategien gibt, als eine rein textbezogene Analyse. Neuber spricht daher zu Recht von der „erkenntnisleitende[n] Qualität der Buchphysiognomie".[7]

---

[4] Im folgenden wird etwas vereinfachend von „Kosmographien" gesprochen, auch wenn Werke mit dem Titel „Weltchronik" mitgemeint sind. Eine Teilung in zwei Buchtypen ist allerdings aus inhaltlichen und strukturellen Gründen nicht sinnvoll.

[5] Einschlägige Handbuchartikel sind, auch wenn sie einen ersten guten Überblick geben, sehr knapp und vereinheitlichend. Vgl. Gurst G. [u.a.] (Hrsg.), *Lexikon der Renaissance*, (Berlin: 2000) [CD-Rom] (siehe die Artikel Apianus, Cuspinianus, Jan von Stobnica, Honter, Kosmographie, Münster, Waldseemüller); *Lexikon zur Geschichte der Kartographie von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg* bearb. v. I. Kretschmer [u. a.] (Wien: 1986), Bd. C/1, 420–422; Corsten S. – Pflug G. – Schmidt-Künsemüller F.A. (Hrsg.), *Lexikon des gesamten Buchwesens*. 2. völlig neu bearb. Aufl., (Stuttgart: 1992) IV 328f. Eingehender ist, soweit zu sehen, nur Lestringant F., *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance* (Paris: 1991). Der Aufsatz von Kästner H., „Der Arzt und die Kosmographie. Beobachtungen über Aufnahme und Vermittlung neuer geographischer Kenntnisse in der deutschen Frührenaissance und der Reformationszeit", in Grenzmann L. (Hrsg.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981* (Stuttgart: 1984) (Germanistische Symposien. Berichtsbände, V) 504–531, ist eher allgemeinen Charakters.

[6] Ein in *Daphnis* (10/1981, H.2/3, 193) angekündigter Forschungsbericht von Jean Lebeau ist nicht erschienen. Derselbe Verfasser stellte hingegen Kosmographien unter dem Aspekt der Entdeckungsgeschichte vor: „Novum Orbis. Les Cosmographes allemands du XVIe siècle et les grands decouvertes", in *Revue d'Allemagne* 13 (1981) 197–215. Einige unselbständige Arbeiten widmen sich der Kosmographie als mittelalterlichem Buch mit entsprechenden Implikationen; sie werden nicht aufgeführt, da sie im Kontext der handschriftlichen Überlieferung das hier behandelte Thema kaum berühren.

[7] Neuber W., „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in Wenzel H. – Seipel W. – Wunberg G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Wien: 2000) (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 5) 181–211; hier 191.

Eine umfassende Analyse aller vorhandenen Kosmographien würde zwar unsere Kenntnis in diesem Bereich erheblich erweitern, ist aber dieser Stelle nicht möglich, denn zu zahlreich, vielfältig und voneinander abweichend sind Ausgaben und Auflagen.[8] Bereits ein Blick in den Katalog der Herzog August Bibliothek ist lehrreich. Nicht nur stößt der Leser hier auf eine Reihe humanistischer Ausgaben antiker Kosmographen – unter anderen Ptolemaeus (Bologna: 1477; Ulm: 1482 u.ö.), Dionysius von Halicarnassus, Pomponius Mela und Aethicus (Basel: 1575; Genf: 1577) –, sondern auch auf zahlreiche „neue" Kosmographien unterschiedlichsten Charakters. Bereits die Verfassernamen vermitteln einen ersten Eindruck von der Vielfalt der Zielsetzungen: So seien nur beispielhaft genannt Enea Silvio Piccolomini ([Paris]: 1509), Gemma Frisius (Antwerpen: 1584), Franciscus Barocius (Venedig: 1598), André Thevet (Gießen: 1617), Paullus Merula (Leiden: 1605), Briconnet de Rozay (Paris: 1687), Barthold Feind (Erfurt: 1692; Hamburg: 1694) und Joseph Marx von Liechtenstern (Wien: 1786) – nicht zu erwähnen die kosmographieartigen Werke, die sich des Begriffes bedienen, aber teilweise andere Strukturen und Inhalte übernehmen, was nicht durch den Titel, sondern nur durch eine genaue Betrachtung des Inhalts sichtbar wird. Ein auf den ersten Blick überaus vielfältiges und verwirrendes Bild öffnet sich also.

Daher sollen im folgenden anhand einiger ausgewählter, sehr unterschiedlicher Typen dieser Gattung nicht nur die medienstrategischen Implikationen dargestellt, sondern auch der besseren Anschaulichkeit halber die Verfahrensweisen anhand der konkreten Umsetzungen der Verfasser beschrieben werden. Ausgewählt wurden die Kosmographien von Hartmann Schedel (Nürnberg: 1493), Laurenz Rabe (Corvinus) ([Basel]: 1496), Martin Waldseemüller – Matthias Ringmann (Strassburg: 1507), Sebastian Franck (Tübingen: 1534), Sebastian Münster (Basel: 1544), Peter Apian (Landshut: 1524; hier in den Ausgaben von 1550 und 1574) sowie schließlich die von Gerhard Mercator (Duisburg: 1595 und Amsterdam: 1630).[9]

---

[8] Hier kann auf *The Illustrated ISTC* (*Incunabula Short Title Catalogue*; 2. ed. Reading 1998) verwiesen werden. In dieser (noch nicht vollständigen) Inkunabel-Datenbank sind auch zahlreiche Ausgaben von Kosmographien aufgeführt. Bibliographisch ergiebig ist auch das VD 16. Herrn Peter Eschbach, Leiter des Lesesaals der Historischen Sammlungen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, sei an dieser Stelle herzlich gedankt für sein stetes Entgegenkommen.

[9] Wenigstens erwähnt werden soll, als von den eben genannten ein sich wesentlich unterscheidender Typus, die Kosmographie als Lehrbuch in Versform von

Der Gelehrte Hartmann Schedel steht, was die Selbstanpreisung seines Werkes betrifft, Münster in nichts nach. In der gedruckten *Commendatio operis novi*, der überlieferten Buch-Empfehlung zu seiner Weltchronik, heißt es:

> Magna nobis hodie, lector charissime, temporum felicitas illuxit, sive pacem universalem mundi, sive ingenia nostrorum hominum accuratius considerare volueris. Secundum nihil hactenus in lucem prodiit, quid doctorum hominum et cuiuscumque mediocriter instituti voluptatem magis augere et accumulare possit quam liber nouus cronicarum cum ymaginibus illustrium virorum et urbium. impensis magnificorum civium Nurimberge nuper impressus.[10]

Die „pacem universalem" gegen die „ingenia nostrorum hominum" auszuspielen, wenn es „nur" um das Erscheinen eines Buches geht, ist Direktmarketing von geradezu globalem Zuschnitt.

Aber Schedel geht noch weiter: „Et cuius lectione tantam voluptatem tibi lecturo promittere ausim, ut te omnium historiarum seriem non legere, sed oculo intueri te existimabis."[11] Der letzte Halbsatz

---

Johannes Honterus (Johannes Groß aus Kronstadt): *Rudimentorum | Cosmographi | corum Ioannis | Honteri | Coronesis, | Libri IIII. Carmine | Heroico Conscripti. | Quibus nunc primum accessere | Instructiones de Sphaera | Mundi non poenitendae, et ad iuniorum ca- | ptum satis accomodatae.* | [. . .] |, Coloniae Agrippina MDC [Benutzt wurde das Exemplar UStB Köln B VI 27]. Während die Ausgabe Zürich 1602 ptolemäische Karten [UStB Köln GB II^{d} 107] enthält, besteht die Ausgabe Antwerpen (o,J.) nur aus den drei Büchern und einem Sachregister [UStB Köln B VI 21]. Bereits dieses Beispiel zeigt, dass im Grunde jeder Veränderung in Aufbau und Struktur nachgegangen werden müßte, da ihr Entscheidungen von Verleger und/oder Autor auf der einen sowie Wünsche und Veränderungen des Lesepublikums zugrundeliegen.

[10] „Ein großes Glück der Zeiten, teuerster Leser, ist uns heute erschienen, mag man den allgemeinen Frieden der Welt oder die Bildung der Menschen ins Auge fassen. Denn nichts trat bisher ans Licht, das den Gelehrten und jedem Gebildeten ein größeres und reicheres Vergnügen gewähren kann als das neue Buch der Chroniken mit den Bildern angesehener Männer und Städte, das soeben auf Kosten angesehener Bürger zu Nürnberg gedruckt worden ist." Zit. nach dem abgebildeten lateinischen Original in Schedel Hartmann, *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493*. Einl. u. Kommentar von S. Füssel (Köln-London-Madrid [u.a.]: 2001), 9. Auch bei Füssel S., *Die Welt im Buch. Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493* (Mainz: 1996) (Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft, Nr. 111), 7; Übersetzung auf S. 5. Zum Verhältnis Text – Bild in der Kosmographie äußert sich Wagner S., „Der Text auf der Karte – die Karte im Text. Zum Verhältnis von Bild, Texttafel und Begleittext in der deutschen Kosmographie des 16. Jahrhunderts" in Kühlmann W. – Neuber W. (Hrsg.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven* (Frankfurt a. M. [u.a.]: 1994) (Frühneuzeit-Studien, 2) 225–252.

[11] „Wenn du es liest, wird es dich, wie ich dir versprechen darf, derart fesseln, dass du die Abfolge aller Zeiten nicht nur zu lesen, sondern leibhaftig zu schauen glaubst." Schedel, *Weltchronik* 9.

ist für ein vertieftes Verständnis dieser Ankündigung von Bedeutung. Denn „intueri“ meint nicht nur „anschauen“, sondern vor allem auch, „etwas in geistigem Sinne ansehen“. Das bedeutet, dass im Verständnis Schedels das Auge zum verlängerten Werkzeug des Geistes wird. Schedel bezieht sich mit diesem Satz auf die Anerkennung der Bilder als Informationsmacht, die noch von Augustin in die zweite Reihe verwiesen worden war, sich aber seit dem Beginn des Buchdrucks immer stärker in den Vordergrund schiebt. Die Bilder erobern sich die Welt der Leser in dem Maße, wie sich der Leser/Betrachter die Welt mittels der Bilder aneignet.

Schedels Werk hebt sich von späteren Kosmographien zunächst dadurch ab, dass es über kein Titelblatt verfügt. Der Text der ersten Seite heißt vielmehr: „Register des buchs der Croniken vnd geschichten mit figuren vnd pildnussen von anbeginn der welt bis auf diese vnnsere Zeit“.[12] Da ein Buch von dieser Bedeutung und diesen Kosten kaum sorglos hergestellt wurde, ist in diesem Fall sicher noch an einen Nachklang mittelalterlicher Typographie zu denken.[13] Schedel beginnt dann tatsächlich mit der Schöpfung und stellt die sieben Weltalter dar:[14] Das erste ist die Erschaffung der Welt, das zweite reicht vom Bau der Arche bis zum Auszug Loths aus Sodom, das dritte enthält die Geschichte Abrahams, Moses', Josephs und Sauls, das vierte beginnt mit dem Reich David's und endet mit der Zerstörung Jerusalems, das fünfte reicht von der Babylonischen Gefangenschaft bis zur Enthauptung Johannes des Täufers; das sechste Weltalter beginnt mit der Geburt Christi und endet in der Gegenwart, das siebte schließlich enthält heilsgeschichtliche Betrachtungen vom Antichrist sowie vom „todt vnd endschaft der ding“.[15] Ein „letzt alter“ (was der von Schedel selbst hervorgehobenen Vollkommenheit der Zahl Sieben eigentlich widerspricht) ist dem „iungsten gericht vnnd ende der werlt“ gewidmet.[16] Es folgt noch ein landeskundlicher Teil, mit dem das Werk abgeschlossen ist. Damit ist ein riesiges

[12] Auch im Kolophon steht ähnlich: „Hie ist entlich beschlossen das buoch der Cronicken vnd gedechtnus wirdigen geschichten von anbegyn der werlt bis auf diese vnßere zeit [. . .]“. Schedel, *Weltchronik* fol. CCLXXXVII v.

[13] „Die [. . .] Chronik verfügt – gemäß der noch wachen Handschriftentradition – über kein eigenes Titelblatt, sondern nur über einen xylographischen Titel des Registers [. . .]“. Füssel, *Die Welt im Buch* 12.

[14] Schedel, *Weltchronik*, fol. VI r.

[15] Ebd., fol. CCLXV v.

[16] Ebd., fol. CCLXI v.

Programm umschrieben, das Schedel auf 297 Folioblättern (inklusive des Registers) ausbreitet.

Diese Abfolge scheint rein theologisch begründet zu sein, und man fragt sich zunächst, wie Schedel seine Seiten füllen will, da er doch keine Nacherzählung der Bibel liefert. Das Verfahren, das seinem Werk zugrunde liegt, und mit dem er seine Leserschaft fesseln will, ist ein zweifaches: erstens die opulente Bebilderung und zweitens die Verbindung von Heils- und Realgeschichte. Ab dem dritten Weltalter flicht er in immer stärkeren Maße die Realhistorie in die biblische Darstellung ein, die Geschichte der Griechen, Römer, Perser usw. Bereits durch den Umfang der einzelnen Bücher wird erkennbar, in welcher Weise sich diese in den Vordergrund schiebt: Nach Titel und Register (10 Blatt) folgt das erste Buch mit 10,5 Blatt, das zweite umfaßt 10, das dritte 25, das vierte 22, das fünfte 26,5, das sechste 164,5, das siebte und achte zusammen 3,5 und die Landeskunden noch einmal 25 Blatt (inclusive Kolophon).

Schedel äußert ich gleich im ersten Satz seiner Chronik zu seinen Zielen:

> DIeweill bey den allergelertisten vnd fuernamsten mannen die die waren natur vnd geschicht beschriben haben von geschopff der welt. vnd von erster geburt der menschen zwayerlay wone ist. So wollen wir von disen vordern zeiten: den anfang nemende auf das kuertzst schreiben: Souil sich von souer (alters halben) enthlegnen Dingen gezimen will.[17]

Damit wird, was die oben vorgestellten Umfänge der einzelnen Bücher der Chronik anschaulich machen, die Heilsgeschichte zugunsten der modernen Historie zurückgedrängt.

Die Illustration der „Weltchronik" ist, für sich genommen, bereits hinreichend erforscht worden. So ist die Tatsache, dass eine Reihe von Veduten für unterschiedliche Stadtansichten verwendet wurden (so sind etwa die Darstellungen von Mainz, Neapel, Aquileia, Bologna und Lyon identisch), und dass man kaum von topographisch authentischen Ansichten, sondern von der Verarbeitung topischer Elemente ausgehen kann, inzwischen ein Allgemeinplatz.[18] Gleiches gilt übri-

---

[17] Ebd., fol. I r.

[18] Füssel, *Die Welt im Buch* 12: „Diese [die Mehrfachverwendung eines Bildes im Buch] einfach als verlegerische Sorglosigkeit, mangelnde Kritikfähigkeit des Käuferpublikums oder naive Neugier abzutun, wird weder dem Wirklichkeitsverständnis der Frühen Neuzeit noch der Leistungsfähigkeit des gedruckten Buches gerecht, das sich an ein denkbar breites und unspezifisches Publikum wendet." Vgl. Neuber, „Ökonomien des Verstehens" 193; Abbildungen dazu 194–197.

gens auch von zahlreichen Porträts und anderen Abbildungen. So sind, um nur ein Beispiel zu nennen, die Illustrierung des Konzils von Kalzedon im Jahre 451 und des von Basel 1431–1443 identisch.[19] Ein gleiches gilt auch für zahlreiche Porträts sowie für Darstellungen von Gestirnen, Naturphänomenen und anderen Realia. Die Farbgebung solcher Abbildungen hingegen variiert und verschleiert auf den ersten Blick deren Identität.

Wenn nun die außerordentlich üppige, aber relativ stereotype Bebilderung – Füssel nennt 1809 Holzschnitte von nur 645 Holzstöcken[20] – aber weitgehend nicht der Wirklichkeit entspricht, dann bedeutet dies, dass sie gleichsam als ein gezieltes rhetorisches Mittel zur Steuerung der Leserwahrnehmung eingesetzt wird. Das ist gleich zu Beginn deutlich, da die Illustrierung der Schöpfungsgeschichte und des Alten Testaments ohnehin stets mit gleichen oder ähnlichen Bildmetaphern spielen muss. Eher liegt der Illustrierung ein zweifacher didaktischer Gedanke zugrunde. Betrachtet man etwa die zahlreichen Stammbäume, so werden die genealogischen Verhältnisse durch die sich teilweise über zwei Seiten erstrekkenden Ranken, die die Generationen miteinander verbinden, sehr eindeutig bezeichnet.[21] Diese Ranken strukturieren die Darstellung nicht nur logisch, sondern sie sind optisch so auffällig, dass der Betrachter, ohne sich das Bild genau angeschaut zu haben, erkennt, dass es sich bei der Darstellung um eine der genealogischen Tafeln handeln muss.

Damit ist der zweite Aspekt von Schedels Didaxe angesprochen: Wenn die Abbildung von Städten, Naturphänomenen, Herrscherinsignien und „Porträts“ nicht unbedingt einen Anspruch auf Realitätsbezug erheben, so lässt sich ihre Funktion vielmehr mit der Lenkung der Leser begründen. Dieser erhält optische Signale ganz eindeutiger Art: Ist ein- oder doppelseitig eine Stadt abgebildet, so kann er mit einer kurzen (eine halbe Seite ist bei dem Folio-Format der Weltchronik allerdings auch schon eine beträchtliche Menge Text!)

---

[19] Schedel, *Weltchronik*, fol. CXXXVIII r und fol. CCXLIII r. Neuber, „Ökonomien des Verstehens“ 193, weist ebenfalls auf diesen Umstand hin.

[20] Füssel, *Die Welt im Buch* 38. Zu Recht hebt er hervor, dass die „Holzschnitte [. . .] generell als Zeitzeugen der Abfassungszeit zu verstehen [sind]. Mancher Kaiser oder Papst sieht eher einem Nürnberger Stadtschreiber oder Patrizier ähnlich als einem historischen Porträt.“ Ebd., 26.

[21] Schedel, *Weltchronik*, z.B. fol. XX v–XXI r, fol. CLXXXVI v und fol. CLXXXVII r. Bei den neuzeitlichen Stammbäumen treten teilweise noch die Wappen der verschiedenen genealogischen Linien hinzu.

Orts- oder Landeskunde rechnen. Personen verweisen auf Viten, Gruppenporträts auf personenbezogene Ereignisse wie Konzilien; Blitze, Feuer und ähnliches zeigen Naturkatastrophen an, die allerdings in der Beschreibung differenzierter ausfallen. Großformatige Darstellungen biblischer Ereignisse (zum Beispiel die Erschaffung der Welt oder das jüngste Gericht) sind ohnehin als das erkennbar, was sie sein sollen: visuelle Repräsentationen des optisch eigentlich nicht Fixierbaren.

Zugleich wird durch die von Schedel eingangs formulierte Vormacht des Mediums Bild deutlich, dass sich in seinem Verständnis Heilsgeschichte bis in die Gegenwart fortschreibt (mögen auch die Daten und Fakten seiner jüngeren Vergangenheit gegen Ende des Buches dichter werden). Schedel braucht keine weitere Theorie oder Begründung für sein Chronik-Buch, da er die Heilsgeschichte zur Grundlage seiner Darstellung macht.[22]

Die separate Hinzufügung der Landeskunden und Stadtgeschichten begründet er wie folgt: „Wiewol allererst nach beschluss des Buochs vns die nachfolgenden beschreybungen des Polnischen lannds Auch der stett Kraka Luebeck vnd Neyss zu komen sind, yedoch haben wir dieselben als neben andern guoten gedechtnus wolwirdig im ende diss buochs nit vnbegriffen laßen woellen.“[23] Mit anderen Worten: Hinter dieser Anordnung ist keine strukturelle Absicht zu suchen, sie ist lediglich eine Verlegenheitslösung, damit das gesammelte Material noch zur Veröffentlichung kommen konnte.

Ganz anders ist die drei Jahre später erschienene *Cosmographia dans manductionem in tabulas Ptholomei; ostendens omnes regiones terrae habitabiles: diversa hominum genera* [. . .] des schlesischen Humanisten Laurenz Rabe (Laurentius Corvinus) aufgebaut.[24] Seine Kosmographie enthält nicht ein einziges Bild, sie ist eine gelehrte Auseinandersetzung mit den antiken Quellen ohne theologischen Anspruch. Auch die Struktur ist genuin humanistisch: Es werden Gedichte eingeflochten – etwa eine

[22] Die Einfügung einer ptolemäischen Weltkarte (ebd., f. XIII) in Verbindung mit den Stämmen Israels ist kein Widerspruch. Zur Wirkung und Verwendung der Karten Ptolemäus' vgl. Meine K.-H., *Die Ulmer Geographia des Ptolemäus von 1482. Zur 500. Wiederkehr der ersten Atlasdrucklegung nördlich der Alpen* (Weißenborn: 1982). Zum Verhältnis von Geographie und Weltbild vgl. auch Wawrik F., „Deutsche Weltkarten und Globen zwischen 1480 und 1520“, in *Focus Behaim Globus*. Bd. 1 (Nürnberg: 1992) 131–141; zu Schedels Neuerungen der Ptolemäischen Karten 135.

[23] Schedel, *Weltchronik*, fol. CCLXIII r.

[24] O.O., o.J. [Basel: 1496]. Benutzt wurde das Exemplar Wroclaw BU 400598.

„oda sapphica“ über Polen und Krakau, woran sich noch eine „Slesiae Descriptio compendiosa. Huius ad occiduum procurrens Slesia phoebum“ anschließt.[25] Darauf folgt zum Lobe von Corvinus' Geburtsort Neumarkt ein „pindaricum anapesticum in natale solum quod novumforum perhibetur“.[26] Diese Gedichte sind nicht etwa ein betuliches Lob der heimatlichen Region, sondern offenbaren erst unter dem Gesichtspunkt humanistischer Gelehrsamkeit ihre wirkliche Bedeutung für die Zeitgenossen: Auch der kleinste Flecken wird, so er angemessen poetisch präsentiert wird, zu einem Mittelpunkt der Erde, er nimmt es auf diese Weise poetisch mit den großen literarischen Vorbildern auf.

Die Weltchronik Sebastian Francks präsentiert sich unter einem ganz anderen Vorzeichen, wie schon ihr Titel deutlich macht [Abb. 1]:

> Chronica Zeitbuoch vnnd Geschichtbibell von anbegyn bisz in diess gegenwertig M.D.xxxvi. iar verlegt/ Darinn bede Gottes vnd der welt lauf/ haendel/ art/ wort/ werck/[. . .]. Mit vil wunderbarlichen gedechtnis wirdigen worten vnd thaten/ guetten vnd boesen Regimenten/ Decreten/ etc. Von allen Römischen Keysern/ Baepsten/ Concilien/ Ketzern/ Orden vnd Secten/ beide der Juden vnd Christen. Von dem ursprung vnd urhab aller breüch vnd missbreüch der Roemischen kirchen [. . .] (Ulm: 1536).[27]

Bereits in markanten Begriffen des Titels, wie etwa „Geschichtbibell“ oder „der welt lauf“, kommt seine kritische Absicht zum Ausdruck. So ist etwa das ungewöhnliche Kompositum aus „Geschichte“ und „Bibel“ im Zusammenhang mit dem Hinweis auf „der welt lauff/ haendel/ art/ wort/ werck“ der deutliche Ausdruck von Francks Versuch darstellerischer Eigenständigkeit im Rahmen der (freilich

---

[25] Ebd., fol. Cvi r–Cvii r.

[26] Ebd., fol. Cvii r f.

[27] Benutzt wurde der Nachdruck Darmstadt 1969. Francks *Weltbuoch. spiegel und bildtniß des gantzen erdbodens* (Tübingen: 1534) hingegen ist keine Kosmographie, sondern 'nur' ein, wenn auch sehr umfangreiches geographisches Werk [Eingesehen wurde das Exemplar UStB Köln GB XI 17]. Es als „Vorläufer von Sebastian Münsters *Kosmographie*“ sehen zu wollen, ist methodisch nicht zutreffend, schreibt doch der Verfasser selbst im vollen Bewußtsein seines gelehrten Tuns im Vorwort von seinem Werk (fol. Ii v f.) „des kaum eyn *Geographei* würdig ist genant zuwerden.“ (Hervorhebung von D.H.). Siehe Artikel „Franck“, in Killy W. (Hrsg.) *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 3 (Gütersloh-München: 1989) 467–469; hier 468. Münsters Werk trägt seinerseits die Bezeichnung „Kosmographie“ wiederum zu Recht, da es trotz seines geographischen Gewichts eindeutig eine kosmographische Struktur und Inhalt hat.

Chronica zeitbuoch vnnd Geschichtbibell von anbegyn biß in diß gegenwertig M. D. xxxvi. iar verlengt/ Darinn bede Gottes vnd der welt lauff/händel/art/wort/werck/thůn/laſſen/kriegen/weſen/vnd leben erſehen vnd begriffen wirdt. Mit vil wunderbarlichen gedechtnis wirdigen worten vnd thaten/gůtten vnd böſen Regimenten/ Decreten/ꝛc. Von allen Rö miſchen Keyſern/Bäpſten/Concilien/Ketzern/Orden vnd Secten/ beide der Juden vnd Chriſten. Von dem vrſprung vnd vrhab aller breüch vnd miſsbreüch der Römiſchen kirchen/ als der Bilder/ N. ehr/ Meſs/Ceremonien/ꝛc. ſo yetz im Bapſtumb im ſchwanck geen/wie eins nach dem andern ſey einbrochen/ was/wa/wann/durch wen/ vnd warumb. Ankunfft viler Reich/Creüch/neüwer fünd/ꝛc.

Summa hierinn findſtu gleich ein begriff/ſummari/innhalt vnd ſchatzkamer/ nit aller/ ſonder der Chronick wirdigſten/außerleßnen Hiſtorien/eingeleibt/ vnd auß vilen von weitrem doch angenummenen glaubwirdigen büchern/gleich als in ein ymmen korb müſelig zůſammen tragen/in ſeer gůtter ordnung für die augen geſtelt/ vnd in drey Chronick oder hauptbücher/ verfaßt. Durch Sebaſtianum Francken von Wörd/vormals in Teütſcher zungen/nie gehört noch geleſen.

Innhalt begriff vnd Regiſter diſer gantzen Chronicken/findeſtu zůende diſes büchs.

Kumpt her vnd ſchauwet die werck des Herren/
Pſal. xlvj. lxiiij.

Anno M. D. XXXVI.

Abb. 1. Sebastian Franck, *Chronica zeitbuoch vnnd Geschichtbibell* [. . .] (1536), Titelblatt.

nicht mehr ganz) neuen Drucktechnik: Die „Verkündigungssituation" des Mittelalters ist damit vollständig ad acta gelegt.[28]

Darüber hinaus zeigt er aber seine geistige Unabhängigkeit,

> weil wir weder wider oder für niemand schreiben/ sonder frembde that vnd red/ aus fremden buechern anzeigen. Will auch hiemit niemandt weder gelobt/ noch angetast haeben recht oder vnrecht geben/ auch nit/ was ich glaub/ oder von yemand halte/ anzeigen/ vnd mein vrteil zuo nicht setzen/ sonder bloß/ wie eim Chronick schreiber zustehet/ eines yeden geschicht erzelen/ vnd dem leser zuo vrteiln auffopffern/ das vrteil einem yeden heimstellen/ vnd in sein buosen stossen.[29]

Selbstbewußtsein beweist Franck aber auch im Blick auf die Gattung, wenn er hinsichtlich der sprachlichen Präsentation seiner Kosmographie formuliert, es sei „alles in teütscher spraach/in welcher noch bißher kaum ein namhafftige Chronick vnder so vilen sonst in allerley spraachen beschriben ist."[30]

Gleichwohl hat Franck das *Weltbuch* bereits auf dem Titelblatt unter das Signum der Providentia-Lehre gestellt, wenn er die Psalmen 46 und 64 mit der Phrase „Kumpt her vnd schauwet die werck des Herren" zitiert.[31] Dies ist alles im bislang formal und inhaltlich bekannten Rahmen. Seine Innovation aber lässt sich an den ersten Kapiteln ablesen, in denen er nun nicht die Schöpfung als die zu erkennenden „werck des Herren" darstellt, sondern vielmehr sehr abstrakt mit einer Charakterisierung der Trinität, der Engel, der Seele beginnt. Es folgt sodann eine Beschreibung der Weltgeschichte von Adam an.

Unter einer solchen Vorgabe verwundert es nunmehr nicht zu sehen, dass er die drei großen Teile seiner Chronik entsprechend gewichtet.[32] Mit 150 Blatt ist die erste Chronik über das Alte Testament noch verhältnismäßig schmal. Auch die zweite Chronik,

---

[28] Vgl. dazu Giesecke M., „Von den skriptographischen zu den typographischen Informationsverarbeitungsprogrammen. Neue Formen der Informationsgewinnung und -darstellung im 15. und 16. Jahrhundert", in Brunner H. – Wolf N.R. (Hrsg.), *Wissensliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bedingungen, Typen, Publikum, Sprache* (Wiesbaden: 1993) 328–346; hier 340–342.

[29] *Chronica Zeitbuoch*, fol. a ii v.

[30] Ebd., fol. a ii v.

[31] In seiner „Vorred" bringt er diesen Gedanken gleichfalls zum Ausdruck: „Demnach sihe doch durch Gott hie in dieser Chronick wunder von dem wunderbarlichen Gott/vnd lerne die art seiner werck erkennen." Ebd., fol. a ii r.

[32] Die Unterteilung dieser „Chroniken" und einzelne formale Ungereimtheiten können in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden.

> der Keyser jarbuoch/ oder die new welt genant/ von allen Roemischen Keisern/ weltlichen haendeln/ gedechtnues wirdigen auserlesenen historien/ geschichten/ zeychen/ wunderwercken/ kriegen/ schlachten/ heerzuegen/ niderlagen/ sygen/ herrschafften/ des sechsten letsten Alters/ oder des newen Testaments von Julio/ oder Christo an/ biß auff Carolum den fuenfften/ in dis gegenwertig 1536. jar [. . .][33]

umfaßt nur 157 Blatt, während die „dritte Chronica" der „Baepst vnd Geystlichen haendel" neu gezählt wird und 275 Blatt umfaßt.

Diese „Ketzerchronik", in der er unter anderem die Fürsten der Tyrannei anklagt und die Gemeinsamkeit des Eigentums verlangt, überführt den bis dahin weitgehend unpolitischen Charakter der Chroniken in einen intentional gesellschaftskritischen. Francks Angriffe führten denn auch wiederholt zu Ausweisungen und Schwierigkeiten mit der Obrigkeit. Franck, der nicht nur zum Protestantismus übertrat, sondern auch jegliche Religionsgemeinschaft ablehnte, zeigt sich als ein unabhängiger Denker, der die vorgegebene Form der „Weltchronik" benutzt, um das Recht des Individuums zu preisen. Es ist symptomatisch, dass auch sein *Weltbuch* keine einzige Illustration aufweist (hierbei mögen der Umfang und finanzielle Gründe mitgespielt haben), sondern allein auf die Kraft des Wortes vertraut.[34]

Sebastian Münsters Kosmographie, die 1544 in Basel erschien, war ein solcher Erfolg, dass sie 1550 bereits in fünfter Auflage erschien:[35] *Cosmographei oder beschreibung aller länder/ herschaffte/ geschichten/ gebreüchen/ hantirungen etc. ietz zum drittem* (sic) *mal trefflich sere durch Sebastianum Munsterum gemeret vnd gebessert/ in weldtlichen vnd naturlichen historien* [. . .].[36] Es ist aufschlußreich, welchen Charakter Münster seinem Werk bereits durch das Titelblatt gibt [Abb. 2]. Es ist aus mehreren Teilen systematisch aufgebaut. Zuoberst sind wie in einem Tympanon die weltlichen und geistlichen Würdenträger des Heiligen Römischen Reiches

---

[33] Ebd., fol. Cxli r.

[34] Es kann keine Rede davon sein, dass Francks *Zeitbuoch* „unkritisch kompiliert" sei – dieser Vorwurf würde nicht nur die anderen Kosmopraphen, sondern auch viele Gelehrte des Humanismus treffen. Man muß lediglich genau auf die Darbietung und Auswahl der Fakten achten. Vogel K.A., „‚America': Begriff, geographische Konzeption und frühe Entdeckungsgeschichte in der Perspektive der deutschen Humanisten", in Kohut K. (Hrsg.), *Von der Weltkarte zum Kuriositätenkabinett. Amerika im deutschen Humanismus und Barock* (Frankfurt a. M.: 1995) (americana eystattiensia, 14) 11–42; sein absprechendes Urteil 25.

[35] Daten nach Burmeister K.H., *Sebastian Münster. Versuch eines biographischen Gesamtbildes* (Basel-Stuttgart: 1963) (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 91), XVI.

[36] Benutzt wird im folgenden die Reprint-Ausgabe.

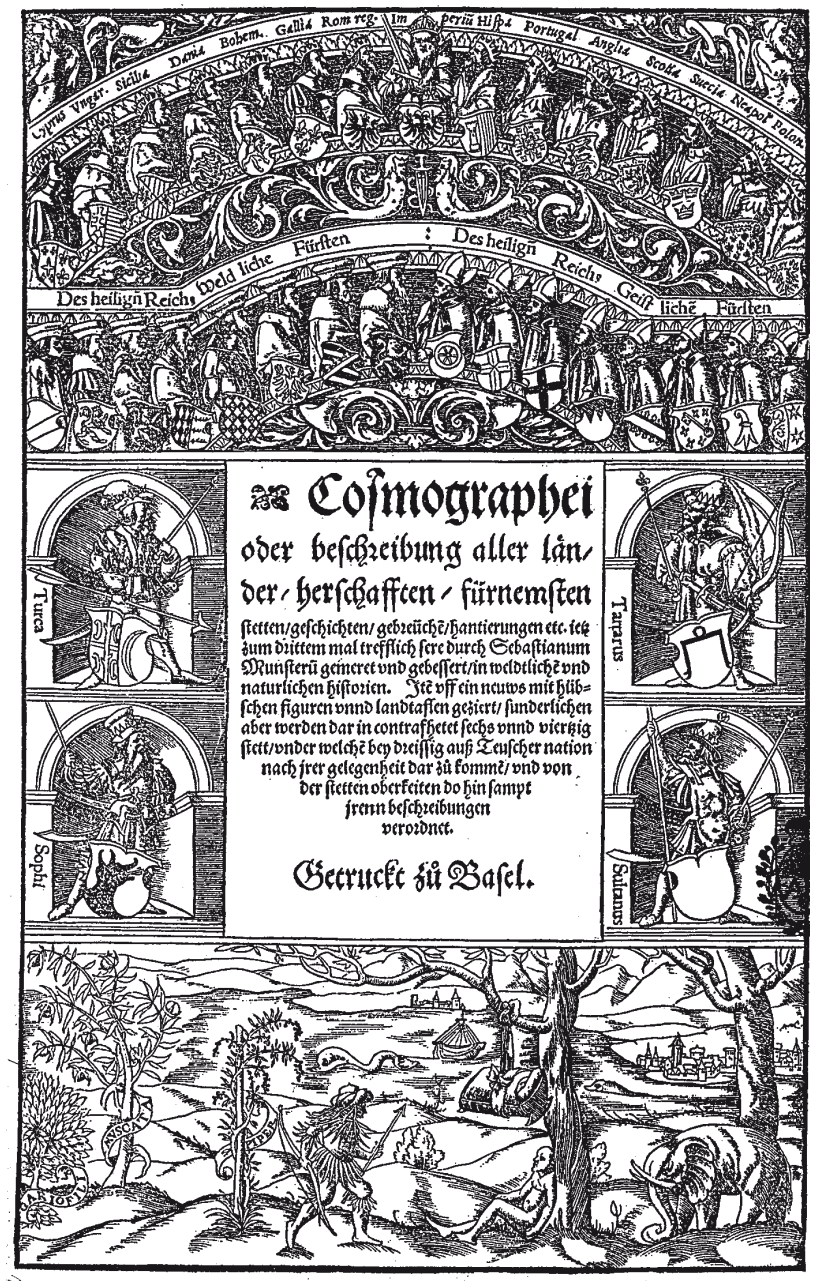


Abb. 2. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Titelblatt.

Deutscher Nation versammelt. Im Zentrum der Seite steht der Titel, flankiert von tartarischen und türkischen Fürsten als den „Erbfeinden". Diese bilden den optischen Übergang zu einer fast ungegliederten exotischen Landschaft, die mit ihrer Wildheit in scharfem Kontrast zu der Fülle der Persönlichkeiten und Wappen im Kopf des Blattes steht. So sind implizit Kulturfülle und eine höchst differenzierte politische Machtbalance einem (vorgeblich) unkultivierten Raum entgegengesetzt. Der Leser/Betrachter weiß sich als Teil des ersteren Kulturkreises angesprochen. Warum dieser Titel auf diese Weise gestaltet ist, wird erst aus der Struktur des Werkes ersichtlich.

In der oben zitierten Vorrede beschäftigt sich Münster mit dem Inhalt des Werkes und skizziert die Problematik der europabedrohenden Türkenkriege. Abschließend kommt er auf die Bebilderung zu sprechen:

> SO vil der stetten contrafhetung antrifft/ soll menglich wissen/ das ich in disser meiner dritten arbeit vnderstanden hab/ einer jeden statt/ deren beschreibung in dissem buoch verfaßt ist/ gelegenheit vnd contrafhetische pictur/ so vil moeglich/ yn zuoleiben/ hab auch des halben mich mit schreiben vnd durch mittel personen weit vnd breit beworben nit allein in Teütschem land sonder auch in Italia/ Franckreich/ Engelland/ Poland vnd Dennmarck/ was ich aber erlangt hab bey ettlichen fürsten/ bischoffen/ stetten vnd ettlichen besonderen personen/ wirt in dissem buoch mit ewigem lob deren so ir hilff her zuo gethan an jedem ort gemeldet. Von manchem ort ist mir vff mein anlangen kein antwort wordenn. Es hat sich auch manch ort beklagt/ das es mir nit hat muegen zuo willen werden eins geschickten malers halb. Wie ich dan auch bey ettlich grossen stetten erfaren hab/ dz nit ein jeder maler ein stat in grund legen kann. Die maler in Italia seind deshalben nit ongeschickt/ wie das schein ist in Rom/ Neapels/ Venedig/ Florentz/ Constantinopel/ Alcair etc. welche alle in Italia contrafhetet vnd recht in grund gelegt/ in grosser form getruckt/ vnd mir zuo handen kommen seind/ wie ich sie dan auch in dis werck (aber gar klein) geordnet hab.[37]

Das heißt, Münster legt seine Gestaltungsprinzipien offen, lobt die fleißigen Beiträger und lehnt die Verantwortung für nicht optimale Abbildungen ab – und, ganz wichtig, er folgt nun ausschließlich dem Prinzip der Autopsie: Seine Veduten sind nicht Produkte der Phantasie, sondern sie wurden, soweit möglich, vor Ort mit größtmöglicher Genauigkeit für ihn angefertigt. Er verfolgt also eine ganz andere Strategie als Schedel.

---

[37] Ebd., fol. A vv.

Nach dem Register folgt die „erst general oder gemein tafel inhaltend den gantzen vmkreis vnd kuogel der welt/ zerleit auff die ebne [. . .]“ [Abb. 3].[38] Das ist eine zeitgenössische Welt-Darstellung in gebotener Verallgemeinerung, der die „andere general oder gemein tafel/ begreifend den halben vmbkreis der erden/ so weit dann Ptolemäus zuo seinen zeiten komen ist vnd hat moegen erfaren die lenge vnn breite der erden“ folgt.[39] Dies ist recht geschickt formuliert, denn der Leser sieht gleich zu Anfang, welcher Wissensfortschritt gemacht worden ist, und wie sehr sich Münster bemüht, den Abstand der aktuellen geographischen Kenntnis von der des Ptolemäus' zu dokumentieren [Abb. 4]. Es folgen nunmehr eine Reihe von Länderkarten, die mit einem Blatt Nord- und Südamerikas inmitten des Pazifischen und Atlantischen Ozeans beschlossen werden.

Das erste Buch, das für die Absicht Münsters am aussagekräftigsten ist, beginnt unter einer großen Illustration, die Gott Vater in seinem Kosmos und über der von ihm erschaffenen Welt zeigt, mit einer außerordentlich gerafften Beschreibung der Schöpfung in einem Satz, die gleich schon beim dritten Tag, der Teilung in Land und Meer, wieder aufhört![40] Hieran schließen sich gleich die Kapitel „Von theilung des möres“ und „Von den inseln“ an,[41] dem solche über die Fruchtbarkeit des Erdbodens, die heißen Quellen, die endogener Energie (Vulkane), Metalle, den Bergbau und seine technischen Voraussetzungen folgen. Die dahinterstehende Absicht ist eindeutig: Es geht Münster nicht mehr in erster Linie um ein theologisch begründetes Weltbild, wie es noch Schedel vorlegte. Auch wenn der Ausgangspunkt bei Münster natürlich die Schöpfung ist, so ist die Darstellung ihrer Teile im Hinblick auf die gegenwärtige Erkenntnis abgestellt.

Hierauf folgt inhaltlich ein neuer Bruch. Denn nunmehr wird Münster ganz mathematisch und setzt sich mit der Längenmessung, überhaupt mit der Berechnung von Strecken auf der Basis der Ptolemäischen Darstellung, auseinander; er übernimmt eine thematische Ausrichtung, die vor ihm etwa Apian, Waldseemüller und Frisius favorisiert hatten.[42]

---

[38] Ebd., fol. i.
[39] Ebd., fol. ii.
[40] Ebd., fol. i.
[41] Ebd., fol. iii.
[42] Ebd., fol. xvff.

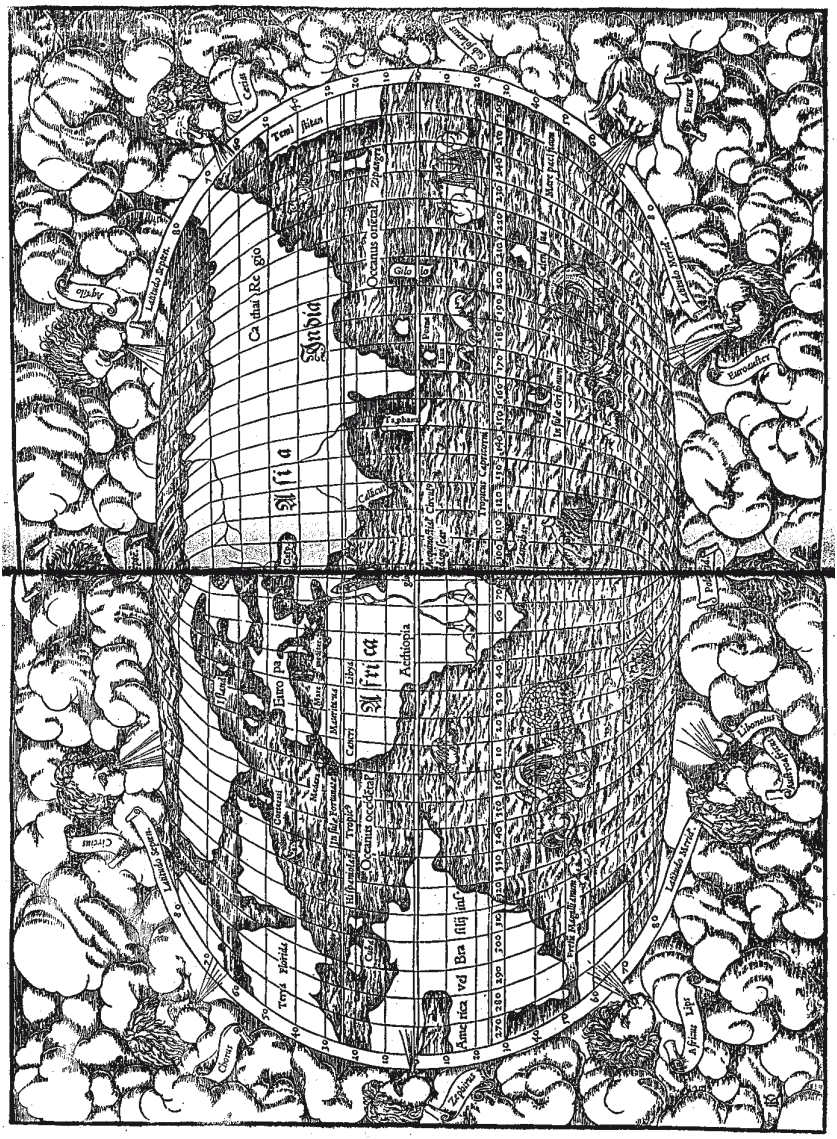


Abb. 3. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Weltkarte. Die Titulatur der Karte stimmt hier wie bei der Ptolemäischen Karte nicht mit dem vorausgehenden Titel überein.

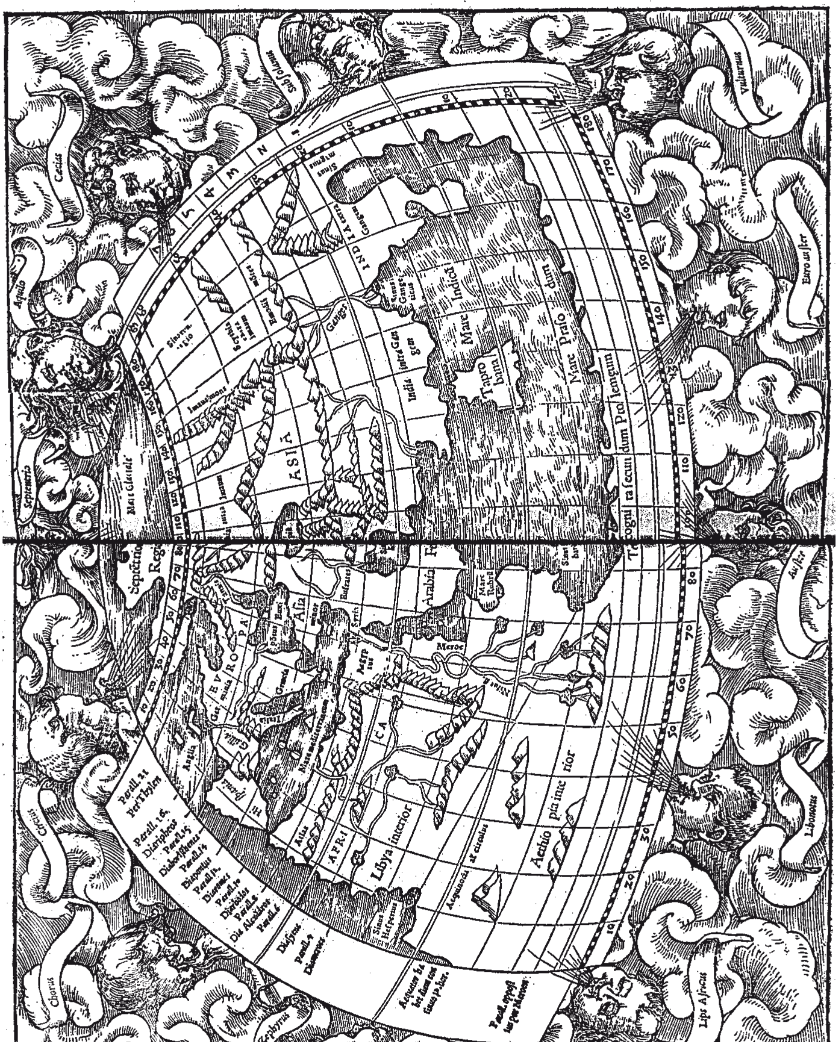


Abb. 4. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Ptolemäische Weltkarte.

Abermals wechselt Münster das Thema, und es folgt nun ein Kapitel über die Schiffbarkeit des Meeres, ein weiteres über die Besiedlung der Erde und den babylonischen Turm, eines über den Ort des Paradieses und die historischen Vermutungen, wo es gelegen habe könne. Es folgen zum Schluss des ersten Buches zwei Kapitel über die „verenderung der stett vnnd laender" und „Wie die grossen keyserthummen in der welt seind erstanden vnd wider zergangen".[43] An konkreten Beispielen (Feuer, Erdbeben u.a. Naturkatastrophen) zeigt Münster auf der Basis des Predigers Salomo, „Was gott macht, das het ein bestandt/ aber was durch die menschen wirt auffgericht/ das zerghat mit den menschen."[44] Damit ist das erste, außerordentlich vielfältige Buch der Kosmographie beendet. Unter dem Gesichtspunkt der informationsgeschichtlichen Entwicklung der Frühdruckzeit und der Strategie der Leserlenkung bedeutet dieser Buchbeginn eine deutliche Profanisierung der Inhalte, die sich bereits weit von Schedel entfernt hat – trotz des Verweises auf den Prediger Salomo.

Im zweiten Buch behandelt er Länder Europas,[45] im dritten und bei weitem umfangreichsten[46] das Deutsche Reich, im vierten beschäftigt er sich mit Dänemark, Skandinavien, Ungarn, Polen, Litauen, Russland, Siebenbürgen, Griechenland sowie, aus aktuellem Anlass naheliegend, mit dem Türkischen Reich.[47] Das fünfte Buch, das nur noch 69 Seiten umfaßt,[48] behandelt Asien und Amerika, und im sechsten, einem ähnlich kurzem schließlich, beschäftigt er sich mit Afrika.[49] Damit sind in wahrhaft epischer Breite 1233 Seiten in Folio gefüllt.

Münster verfolgt eine eindeutig profane Strategie, die, wie die 21 Auflagen seines Werkes bis 1628 zeigen, außerordentlich erfolgreich war. Er bietet praktisch kaum biblische Geschichte, knüpft nur begrenzt an Ptolemäus an und legt sein Hauptgewicht auf die Vermittlung des aktuellen, sorgfältig recherchierten geographischen Wissens mit einer adäquaten Illustrierung.[50]

---

[43] Ebd., fol. xliiii–xlvii.
[44] Ebd., fol. xliiii.
[45] Ebd., fol. xlviii–ccxcv (= 247 Seiten).
[46] Ebd., fol. ccxcv–dcccli (= 656 Seiten).
[47] Ebd., fol. dcccli–Mlxxxiii (= 132 Seiten).
[48] Ebd., fol. Mlxxxiiii–Mcliiii.
[49] Ebd., fol. Mcliiii–Mccxxxiii.
[50] Den Widerspruch zwischen Titel und Inhalt thematisieren auch Manfred Büttner

In diesem Sinne – und an dieser Stelle ist auf das Titelblatt zurückzukommen – ist seine *Cosmographei* die Einlösung der dort vorgestellten optischen Programmatik: Kosmographie ist also kaum noch Heilsgeschichte, sondern Repräsentation einer komplizierten Staats- und Machtstruktur (symbolisiert durch die vielen fürstlichen und klerikalen Persönlichkeiten im oberen Drittel der Seite), was im zweiten Buch über das deutsche Reich, das mehr als die Hälfte der Kosmographie beansprucht, deutlich wird. Es ist durchaus ein Rückschluss auf die Veränderung des Publikums möglich, das Münster bedient: Er hat die gelehrte Welt im Blick, die weniger der Heilsbotschaft bedarf, sondern ein Handbuch nötig hat, das ihr einen Überblick über Staaten, soziale Systeme, kulturelle Errungenschaften und historische Entwicklungen sowie über naturkundliche Besonderheiten gibt. Hier findet ein Paradigmenwechsel von größtem Ausmaß statt. Schedel und Corvinus haben in diesem Kontext keine Chance mehr, ihre Botschaft an den Leser/Betrachter zu bringen: Corvinus' Werk ist nur in einer einzigen Auflage bekannt, das von Schedel lediglich in einem Nachdruck von 1496, in einer lateinischen Ausgabe (1497) und in einer zweiten Auflage der deutschen Ausgabe (1500).[51]

Eine weitere wichtige Kosmographie (und zugleich ein Grenzfall der Gattung) ist die von Gerhard Mercator (Duisburg: 1595). Der Titel liefert zugleich das Programm: *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* („Atlas oder kosmographische Gedanken über den Bau der Welt und die Gestalt des Geschaffenen") [Abb. 5 und 6].[52] Gegen die übliche Allegorie des Titanen Atlas, der sich gegenüber den Göttern auflehnt und zur Strafe das Himmelsgewölbe tragen muss, bezieht sich diese allegorische Darstellung auf den Teil der vielschichtigen Sage, in dem Hermes und Herakles bei ihm Astronomie gelernt haben sollen.

Nach der Widmung an Wilhelm IV. und Johann Wilhelm, die Herzöge von Kleve, Jülich, Berg und Grafen von Mark und Ravensburg, folgt ein Porträt Mercators, dann seine Vita von Walther Ghim, ein *Epitaphium in obitum Gerardi Mercatori*, zwei Briefe von Reinhard

---

und Karl Heinz Burmeister in ihrem Beitrag „Sebastian Münster", in Büttner M. (Hrsg.), *Wandlungen im geographischen Denken von Aristoteles bis Kant. Dargestellt an ausgewählten Beispielen* (Paderborn [u.a.]: 1979) (Abhandlungen und Quellen zur Geschichte der Geographie und Kosmologie, 1) 111–128; hier 125.

[51] Daten nach Füssel, *Die Welt im Buch* 50.

[52] Benutzt wird der Reprint der Ausgabe Duisburg 1595 (Lachen/Zürichsee: 1979).

Abb. 5. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Duisburg: 1595), Titelblatt.

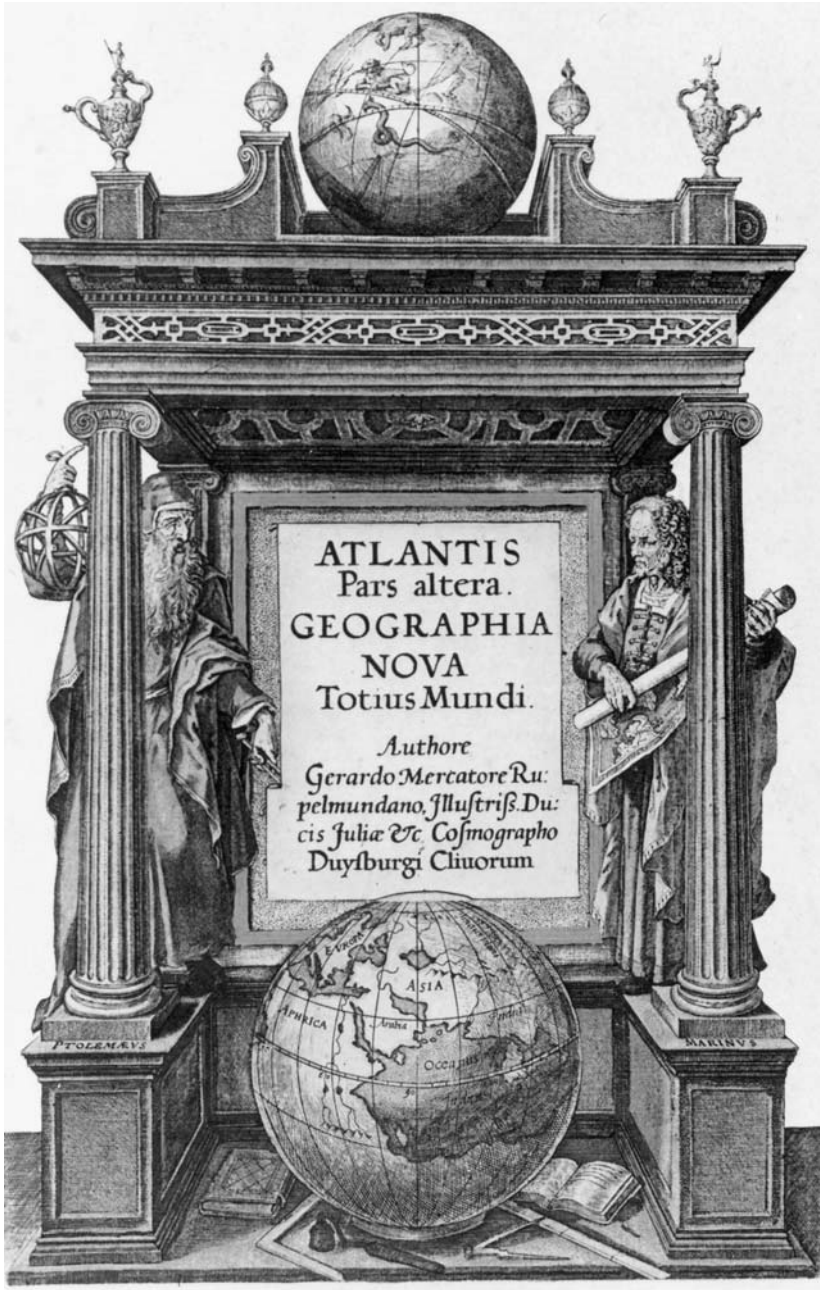


Abb. 6. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Duisburg: 1595), Titelblatt des zweiten Teils.

Solenander und Jacob Sinsted. Nach Versen zum Lob des Atlas und einem Epitaph folgen die textlichen Hauptbestandteile des Werkes. Sie gliedern sich in zwei Teile. Der erste Teil unter dem Titel *De mundi creatione ac fabricatione mundi* behandelt nach einem ersten Kapitel „intentio totius Cosmographiae" und einem „prolegomenon fabricae mundi" in weiteren 18 Kapiteln die Prinzipien der Schöpfung bis zum Fall Adams.

Der Zweck dieser Einleitung ist, wie Mercator im Kapitel „Intentio totius Cosmographiae" formuliert, folgender:

> Primus igitur finis operum Dei primaque intentio est, communicare gloriam suam, proxima hominis creatio, tertia reliqui mundi dispositio, postremus hic intentionis scopus initium fuit operis, a cuius primo exordio mundi descriptionem auspicari oportet eum, qui utiliter ipsam ad philosophiam extendere volet.[53]

Auch er stellt also, wie Sebastian Münster, die Providentia-Lehre voran. Im zweiten Teil folgt der eigentliche Atlas, der in seinem Titel sichtbar die geographische Aktualität zum Ausdruck bringt, aber durch die beiden den Titel flankierenden Figuren des Ptolemäus (links) und des Marinus (rechts) die geographische Tradition beschwört. Die einzelnen Karten, deren Abfolge hier nicht diskutiert werden soll, sind eingebettet in ausführliche Landeskunden und historische Beschreibungen der jeweiligen Region.

Mercator verbindet zwei ganz unterschiedliche Sachprogramme in einem Werk miteinander. Auf der einen Seite sind seine umfangreichen *Cosmographicae meditationes* praktisch ausschließlich aus der biblischen Überlieferung abgeleitet, zu einem Zeitpunkt, 1595, an dem dies kaum noch von programmatischer Bedeutung war – Sebastian Münsters Kosmographie ist in dieser Hinsicht also viel „moderner" als die Mercators, indem er die Bedeutung der Schöpfung gegenüber den aktuellen Realia, der Politik und der Naturgeschichte sehr stark zurücktreten läßt. Was Mercators Kosmographie darüber hinaus für die Geschichte der Gattung bedeutend macht, ist die Gleichbehandlung von Atlas und Kosmographie [Abb. 7]. Allerdings ist bereits in der ersten Auflage (von den weiteren nicht zu sprechen) das Übergewicht der Karten und Landeskunden offensichtlich. Mercator offeriert dem Leser im Titel einen interessanten Zugang: Während im Titel der neue Begriff „Atlas" zuerst genannt ist, aber in gleich-

[53] Ebd., 2.

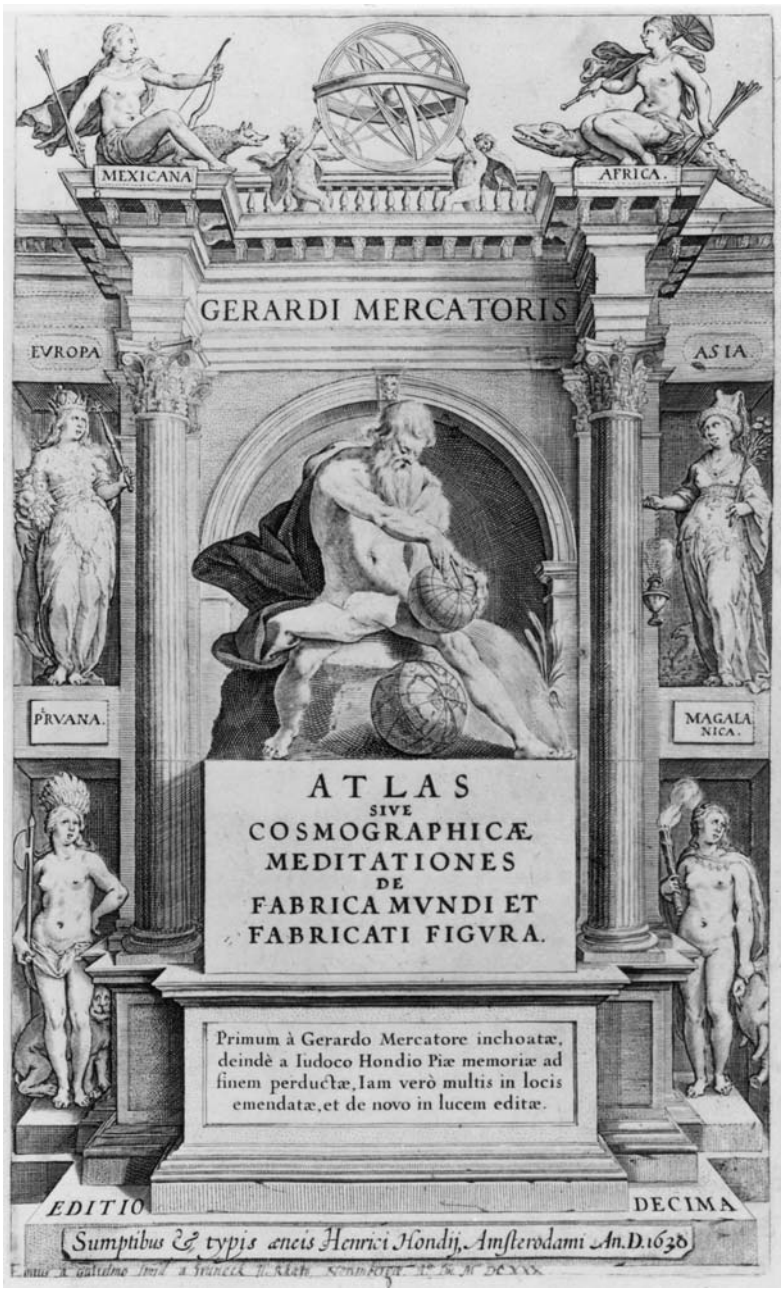


Abb. 7. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Amsterdam: 1630), Titelblatt. Die zentrale Allegorie sowie die Architektur mit dem Titel werden nun ergänzt durch weitere Allegorien und reicheren Bildschmuck.

wertiger Verschränkung („sive“) mit den „meditationes“ steht, stößt der Leser im Buch dann zuerst auf die konventionellen „meditationes“ und, von diesen durch ein eigenes Titelblatt abgeteilt, erst in zweiter Linie auf den geschichtemachenden Atlas.

Es ist durchaus erhellend, innerhalb des Mercator-Atlasses auf eine Veränderung hinzuweisen. Die 10. Auflage von 1630[54] bietet im Titelbild erneut den allegorischen Grundgedanken, allerdings erweitert um den expandorischen Charakter der Darstellung, die durch verschiedene flankierende Allegorien Afrika, Europa, Mexico etc. ausgedrückt wird. Eine andere Illustration weist noch deutlicher auf die Qualität des Werkes, allerdings nicht durch den Charakter der Aktualität, sondern den der *memoria*. Wir sehen nach den oben geschilderten Präliminarien auf einer Doppelseite des Folio-Buches, also gut 60 × 50 cm groß, eine Abbildung zweier Gelehrter, die sich bei der Lektüre der Legende als das Porträt Mercators (links) und seines Verlegers Jodocus Hondius (rechts) herausstellen [Abb. 8]. Beide sitzen gleichberechtigt an einem Tisch, der die Insignien gelehrter Arbeit aufweist. Mercator war schon 1594, Hondius 1612 gestorben. Ihrer wird mit einer Art memorativen Votivbild gedacht. Dabei wird der Verleger dem Kosmographen als ebenbürtig gezeigt, er ist nicht mehr der einfache Drucker, der nur mit Tiegel und Lettern hantiert, sondern ein Wirtschaftspartner, dem der Leser/Betrachter praktisch ebenso viel verdankt wie dem Kosmographen selbst. Mit diesem Doppelporträt (das den Memorialgedanken des Titels aufnimmt) wird nicht nur das Andenken Mercators wachgehalten, sondern hier feiert sich zugleich das bürgerliche Unternehmertum selbst, in einer Zeit, in der verlegerische Großprojekte immer häufiger werden.

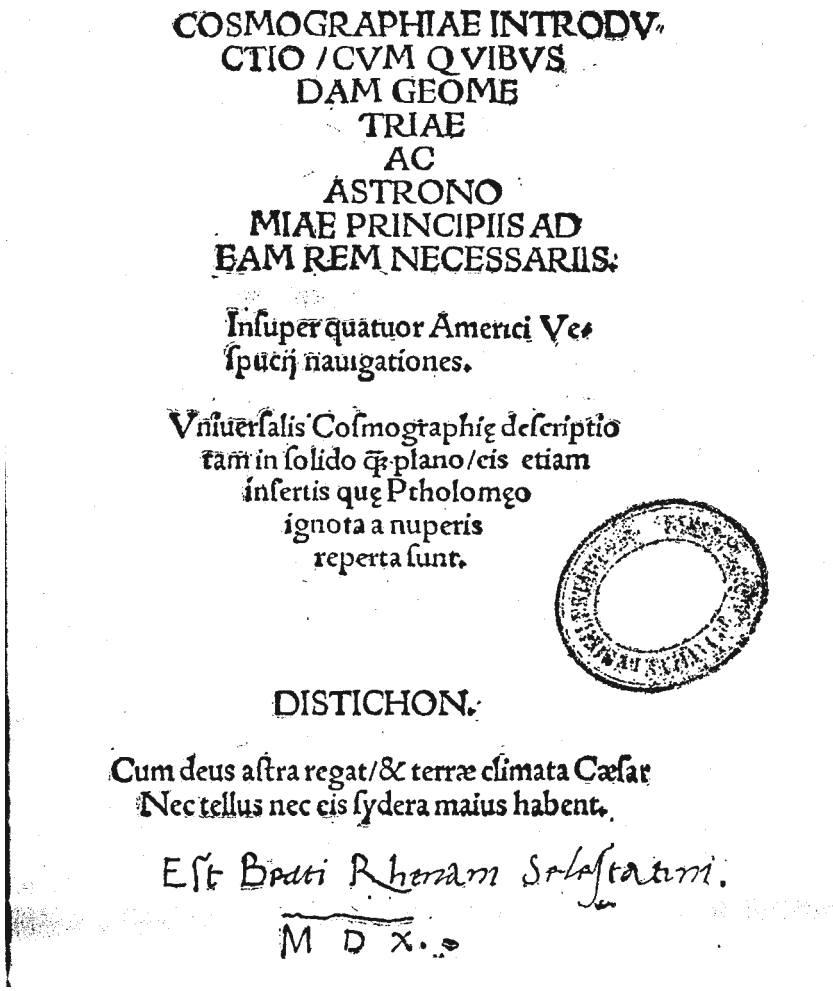
Abschließend sollen mit den Kosmographien von Waldseemüller/Ringmann und Apian zwei Werke der Gattung „Kosmographie“ vorgestellt werden, die grundsätzlich von der Form der bisher vorgestellten abweichen. Die erste ist die *Cosmographiae introductio* von Waldseemüller und Ringmann aus dem Jahr 1507 [Abb. 9].[55] Sie

---

[54] Der Titel der Auflage von 1630 lautet leicht abweichend: *Gerardi Mercatori Atlas sive cosmographiae meditationes de fabrica Mundi et fabricati figura. Primum a Gerardo Mercatore inchoatae, deinde a Iudoco Hondio Piae memoriae ad finem perductae, Iam vero multis in locis emendatae, et de novo in lucem editae. Editio decima. Sumptibus et typis aeneis Henrici Hondii* (Amsterdam: 1630) [Benutzt wurde das Exemplar UStB Köln GG^{3} 2522^{10}].

[55] Benutzt wurde die Facsimile-Ausgabe: Wieser Fr.R. v. (Hrsg.), *Die Cosmographiae Introductio des Martin Waldseemüller (Ilacomilus) in Faksimiledruck* (Strassburg: 1907) (Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung, XII).

Abb. 8. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Amsterdam: 1630). Doppelporträt von Mercator (links) und Hondius (rechts).


COSMOGRAPHIAE INTRODV-
CTIO / CVM QVIBVS
DAM GEOME
TRIAE
AC
ASTRONO
MIAE PRINCIPIIS AD
EAM REM NECESSARIIS:

Inſuper quatuor Americi Ve-
ſpucij nauigationes.

Vniuerſalis Coſmographię deſcriptio
tam in ſolido q̄ plano / eis etiam
inſertis quę Ptholomęo
ignota a nuperis
reperta ſunt.

DISTICHON.

Cum deus aſtra regat / & terræ climata Cæſar
Nec tellus nec eis ſydera maius habent.

Eſt Beati Rhenani Selestatini.

M D X.

Abb. 9. Martin Waldseemüller – Matthias Ringmann, *Cosmographiae introductio* (Strassburg: 1507), Titelblatt.

zeichnet sich durch besondere typographische Schlichtheit aus. Das Titelblatt verrät weder Verfasser noch Offizin und Jahr; erst im Kolophon wird das Jahr 1507 nebst einem Druckersignet der Druckerei in St. Dié in den Vogesen gezeigt.

Der Inhalt ist wie folgt gegliedert: Nach einer Widmungsvorrede von Martinus Ilacomilus (= Martin Waldseemüller) folgen neun Kapitel astronomisch-geographischer Art („De Principiis Geometriae ad spherae noticiam necessariis", „Sphera axis, poli etc.", „De circulis coeli", „De quadam spherae theoria secundum graduum rationes", „De quinque zonis coelestibus earundemque et graduum coeli ad terram applicatione", „De parallelis", „De climatibus", „De ventis", „De quibusdam cosmographiae rudimentis"), ein Appendix über die Berechnung der Polhöhe und ein Gedicht des Philesius. Die „Quatuor Americi Vesputii Navigationes" bilden einen zweiten, separaten Teil.

Waldseemüller hält sich in seiner Kosmographie nicht mit der Erschaffung der Welt auf. Vielmehr ist sein Ziel die Praxisorientierung in der Darstellung der Welt, die er durch zwei Methoden für erreichbar hält: „Sane (ut dicam quod mea fert opinio) sicut longissime peregrinari laudabile est, ita de quibus, cui ipse terrarum orbis vel ex sola chartarum traditione cognitus est, non absurde repeti".[56] Als Gewährsmann für den letzteren Bestandteil, der literarischen Tradition, zitiert er die ersten Verse der Odyssee Homers „Dic mihi Musa [. . .]". Ins Reale gewendet schöpft er sowohl aus Ptolemäus' Büchern wie aus den Seefahrten des Amerigo Vespucci.

Um dieses Ziel zu erreichen, beginnt er mit den Grundlagen der Geometrie („Est igitur circulus figura plana una quidem circumducta linea contenta, in cuius medio punctus est" usw.).[57] Dann geht es aber Schlag auf Schlag bei der Darstellung der schwierigen astronomischen und geometrischen Definitionen, die er in knappster Ausdrucksweise und straff gegliedert vorstellt. Ergänzt wird die schriftliche Darlegung durch sechs Holzschnitte bzw. Tafeln, die die notwendigen Begriffe visualisieren. Zusätzlich enthält das Büchlein eine ausklappbare Holzschnitt-Tafel mit dem Bild der Welt als Kugel mit einigen wichtigen technischen Begriffen [Abb. 10]. Auf deren Rückseite ist die Absicht noch einmal bekräftigt: „Propositum est hoc libello quandam Cosmographicam introductionem scribere, quam nos tam

[56] Ebd., fol. A ii r.
[57] Ebd., fol. A iii r.

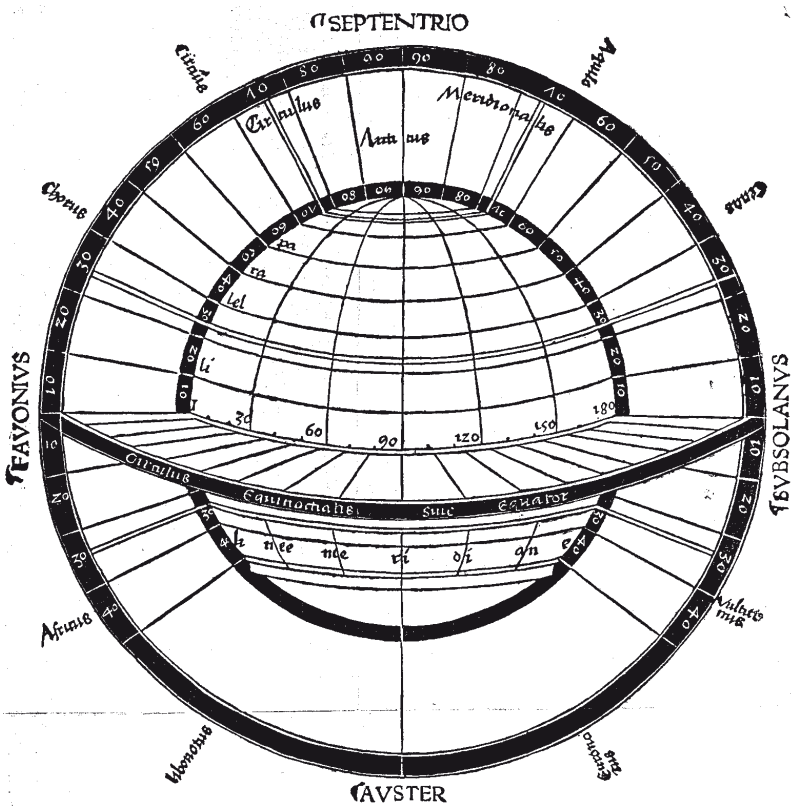


Abb. 10. Martin Waldseemüller – Matthias Ringmann, *Cosmographiae introductio* (Strassburg: 1507). Ausklappbare Tafel mit dem Globus, Gradeinteilungen, Himmelsrichtungen und weiteren astronomischen Bezeichnungen.

in solido quam plano depinximus.“ Die Beglaubigung der Autoren ist eine doppelte: „solido“ = dreidimensional und „plano“ = als (flache) Zeichnung.[58]

Die Kosmographie Waldseemüllers – Ringmanns lässt sich zusammenfassend dahingehend beschreiben, dass sie ein Handbuch geschaffen haben, dessen Benutzerkreis fest umrissen ist. Dies ist kein Buch für einen Leserkreis, der „nur“ gebildet ist und neben dem *prodesse* des Berufs auch das *delectare* der Mußestunden sucht. Die Bedeutung von Waldseemüllers Kosmographie als technische Anleitung liegt allerdings weniger in ihr selbst, sondern in der Verbindung mit der Edition der Reisen Amerigo Vespuccis. An diesen neuen Entdeckungsfahrten und ihrem damals bereits bekannten Ergebnis – der Entdeckung der „Neuen Welt“ – wird die Notwendigkeit der Beherrschung der Standortbestimmung auf See sowie der grundsätzlichen Kenntnis sphärischer Geometrie sofort einsichtig.[59]

Auch Apianus' *Cosmographia* von 1524 (1550 und 1574 fast unverändert nachgedruckt, bis auf einige Unterschiede im Druck, in der Illustration und Anordnung einzelner Kapitel, die aber in diesem Zusammenhang unerheblich sind)[60] ist ein Werk, dessen Leserkreis dem der Waldseemüllers – Ringmanns ähnlich ist [Abb. 11]. Sein Erfolg zeigt sich an den Ausgaben bis 1609.[61] Apian behandelt ebenso wie seine Vorgänger nach einem einführenden Kapitel („Quid sit cosmographia, et quo differat a geographia et chorographia“), in dem er den Unterschied zwischen Kosmographie und Geographie unterstreicht, in weiteren 18 Kapiteln Fragen der Sphären, Zonen, Parallelkreise, Klimate, Längen und Breiten, der Polhöhe [Abb. 12],

---

[58] Freiherr von Wieser weist in seiner Waldseemüller-Ausgabe darauf hin, dass der Begriff *plano* nicht ganz zweifelsfrei sei. Während einerseits behauptet wurde, zur Kosmographie Waldseemüllers gehöre nur eine Weltkarte und Hemisphärenkärtchen, sei andererseits belegt, dass ein Globus und eine Plankarte dazugehörten. Ebd., 8f.

[59] Zur Beziehung Ringmanns zu Amerika siehe Neuhausen K.A., „Lateinische Beischriften zu bildlichen Darstellungen der Entdeckung der 'Neuen Welt': Zu Stradanus' Kupferstichserien *Americae Retectio* (mit Rekurs auf den doppelten Ursprung des Namens 'America' bei Matthias Ringmann“, in Kohut K. (Hrsg.), *Von der Weltkarte zum Kuriositätenkabinett. Amerika im deutschen Humanismus und Barock* (Frankfurt a. M.: 1995) (americana eystattiensia, 14) 179–213, zur *Cosmographia Introductio*, ebd., 192–197.

[60] Benutzt wurden die Exemplare UStB Köln GB VIII 253[b] [1550] und GB VIII 253[d] [1574].

[61] Auch in diesem Fall wären eine Reihe von Veränderungen zu diskutieren, so etwa der Ersatz der Weltkarte von Gemma Frisius nach 1598 durch die Hemisphärenkarte von Iudocus Hondius.

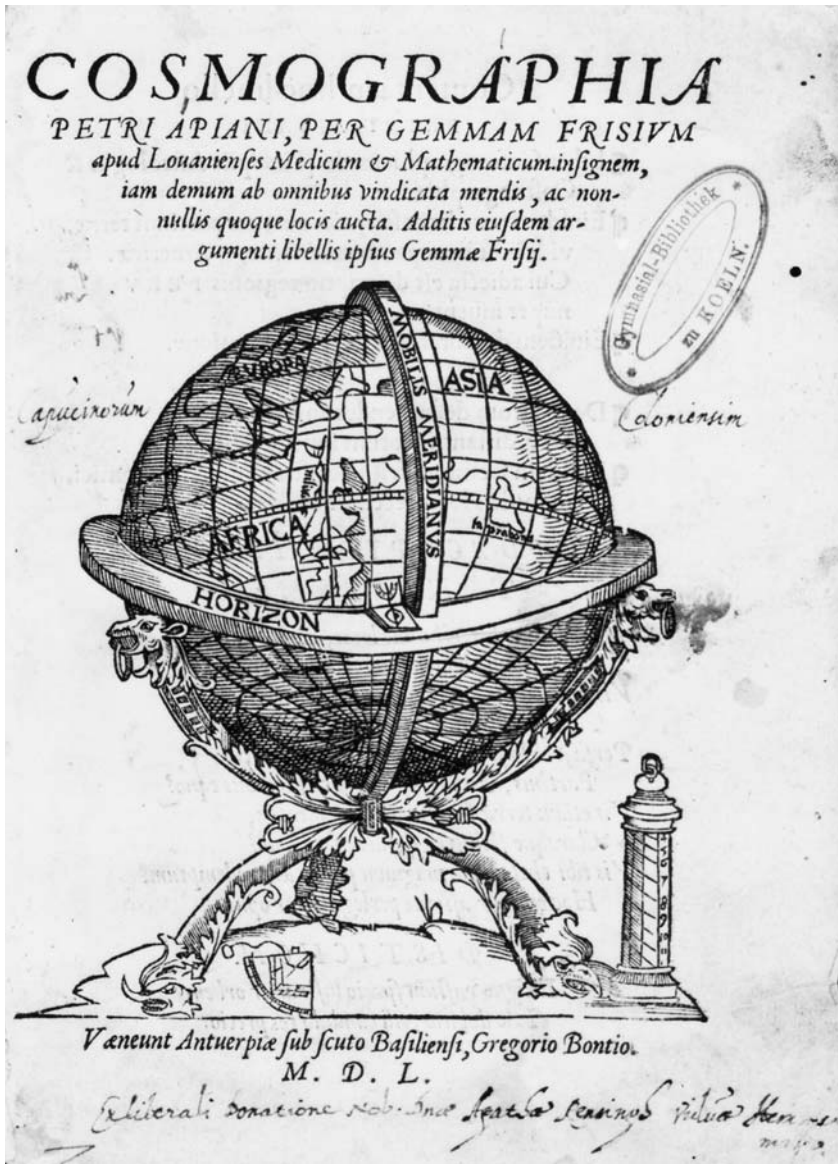


Abb. 11. Petrus Apianus, *Cosmographia* (1550), Titelblatt.

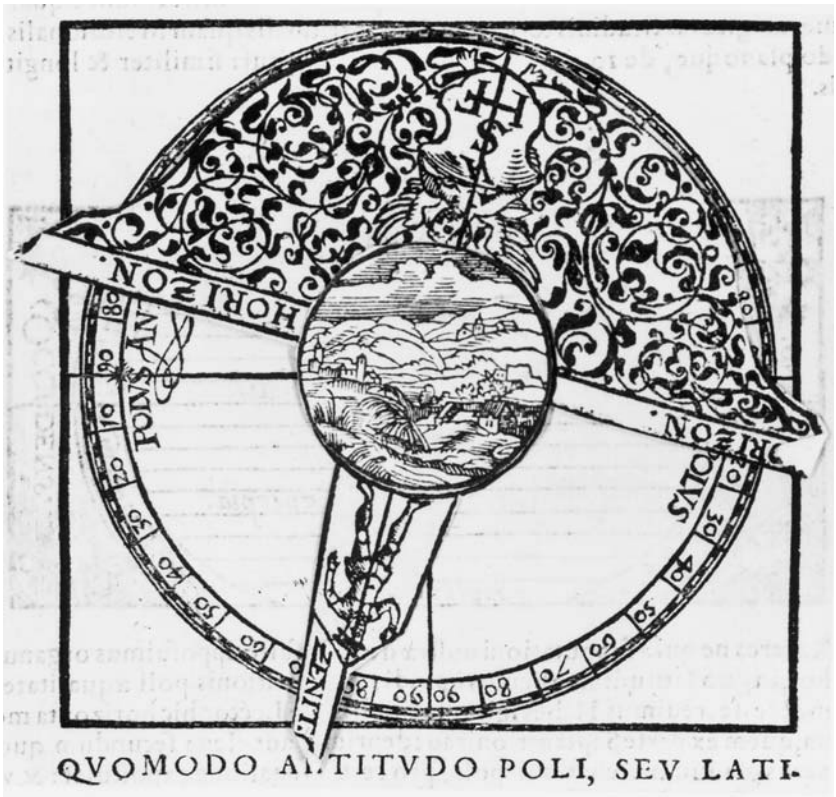


Abb. 12. Petrus Apianus, *Cosmographia* (1550), Polhöhenmesser. Der Zeiger kann gedreht werden.

Winde, den Unterschied zwischen Festland, Halbinseln und Inseln sowie den Gebrauch der ptolemäischen Karten und vieles andere mehr.

Der zweite Teil des kosmographischen Handbuchs ist sehr knapp gehalten: In vier Kapiteln werden auf nur fünf Seiten[62] die vier bekannten Kontinente abgehandelt. Ein weiteres Kapitel enthält einen Ortsindex mit Längen- und Breiten- sowie mit Minuten- und Sekundenangaben.

Die Apianische Kosmographie ist gleichfalls ein Handbuch für Praktiker, allerdings im Vergleich mit Waldseemüllers Werk geradezu stupend ausgestattet. Hier finden wir zwar etwa die gleiche Aufteilung, aber doch entschieden mehr Theorie (wenn auch immer noch sehr knapp!). Aber der Bezug zur Praxis des Kosmographen ist mit Händen zu greifen: Die Darstellungen von Sphären, Parallelkreisen etc. sind nicht nur auch im zeitgenössischen Vergleich sehr ordentliche, ästhetisch ansprechende Holzschnitte, sondern sie sind sogar mit Einrichtungen versehen, durch die einzelne Teile drehbar sind, so dass der Kosmograph die verschiedenen Anleitungen praktisch nachvollziehen kann. Dieses Buch dürfte, obwohl kein Folio-Band, recht teuer gewesen sein.

Es ist eines ersichtlich: Beide Kosmographen, Waldseemüller und Apian, beschäftigen sich nur am Rande mit einer wirklichen bildlich-imaginativen Darstellung[63] und vielleicht auch einer Interpretation der Welt, ihre Werke sind vor allem als Handwerkszeug für den „Kosmographen", das heißt in diesem Fall für den Verfertiger von Globen und Karten gedacht, für den Praktiker und nicht für das breitere humanistisch gebildete und interessierte Publikum. Rar sind jene Äußerungen, in denen etwas über die Qualität der Gestalt der Schöpfung ausgesagt wird, in Waldseemüller, Kap. 4 über die Theorie des zweiten Grades der Sphären: „Hoc modo in ipsa mundi fabrica mirabilis series et rerum ordo prencipuus (sic) esse videtur, cuius imaginem veteres astronomi describentes factoris ipsius, quantum fieri

[62] Apian, fol. 28 v–30 v.

[63] Die Feststellung von Apian über den „speculo cosmographico" greift sehr weit, wird aber durch sein Werk, wenigstens hinsichtlich der beschreibenden Teile, nicht eingelöst: „Speculum est illud quo aspicimus, ac speciem, id est imaginem nostram, contemplamur. In hoc autem speculo totius orbis, id est terrae speciem, imaginem seu picturam contemplamur." Ebd., fol. 27.

potuit, vestigia (qui omnia in numero pondere et mensura foecit) sequuti sunt.“[64]

Dabei fällt die Kargheit der Waldseemüller-Kosmographie besonders ins Auge. Hier wird nichts für den ästhetischen Sinn des Lesers/Betrachters getan, hier wird „Information pur“ geboten, fast ohne Illustrationen. Und dies in einer straffen, klaren, geradezu technischen Sprache.

Die knappe Unterscheidung bei Apianus – „Cosmographia [. . .] est mundi, qui ex quatuor elementis, terra, aqua, aëre et igne, Sole quoque, Luna, et omnibus stellis constat, et quicquid coeli circumflexu tegitur, descriptio“, der „Geographia“ als der Beschreibung der Erde im Ganzen und der „Chorographia“,[65] also der Länderbeschreibung, die auch von den geradezu klassischen Holzschnitten vom Ganzen und seinen Teilen repräsentiert wird, kann als knappste programmatische Formel für das *Weltbuch* bezeichnet werden.

Dass im Zuge der europäischen Expansion und der damit einhergehenden immer genaueren intellektuellen Kartierung der Welt Gesamterklärungen überflüssig wurden, weil geographische und thematische Teilbereiche viel leichter in den Griff zu bekommen waren, erklärt das Verschwinden der Kosmographie im Verlauf des 17. Jahrhunderts.[66] Montanus' Reisebuch etwa, das voluminöse Werk von Olearius über Rußland und Persien und eine Reihe anderer umfassender Kompendien naturhistorischer und ethnologischer Art weisen auf einen neuen Buchtypus hin, der die Kosmographie ablöste: Die Länderkunde, das naturwissenschaftlich-geographische Sachbuch. Die Erklärung der Welt suchte der Leser an dieser Stelle – und verlor darüber das kosmographische Ganze aus dem Blick.

---

[64] Waldseemüller, fol. B ii.

[65] Zur chorographischen Karte, also der kartographischen Parallelentwicklung siehe Rudder B. de, *Über die „Abkunterfeiung“ Baierns von 1531 und ihren Kartographen Aventinus* (Wiesbaden: 1960) (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jg. 1960, Nr. 1).

[66] Das einzelne Erscheinen von kosmographischen Werken (etwa Happel) bis ins 18. Jahrhundert hinein ist demgegenüber kein Widerspruch.

Auswahlbliografie

In der folgenden Bibliographie sind nur solche Arbeiten erfaßt, die sich direkt auf den Buchtypus ‚Kosmographie' beziehen; eine vollständige Bibliographie der Kosmographie-Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts kann hier nicht gegeben werden. Die genannten Facsimile-Ausgaben beinhalten einen Kommentar des jeweiligen Herausgebers. Arbeiten zur Geographie-, Buch- und Mediengeschichte werden hier gleichfalls nicht berücksichtigt, da dies den Rahmen um ein Vielfaches sprengen würde.

Brinken A.-D. v.d., „Universalkartographie und geographische Schulkenntnisse im Inkunabelzeitalter (Unter besonderer Berücksichtigung des ‚Rudimentum Noviciorum' und Hartmann Schedels)", in Moeller B. – Patze H. – Stackmann K. (Hrsg.), *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981* (Göttingen: 1983) 398–429.

Büttner M., „Zur Bedeutung der Reformation für Mercator und dessen Neuausrichtung der Kosmographie/Geographie im 16. Jahrhundert", in Fritscher B. – Brey G. (Hrsg.), *Cosmographia et Geographia. Festschrift für Heribert M. Nobis zum 70. Geburtstag*. 1. Halbband, Algorismus (Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften 13) (München: 1994) 373–386.

Büttner N., *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Breugels*, Rekonstruktion der Künste 1 (Göttingen: 2000).

Füssel S., *Die Welt im Buch. Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493* (Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft 111) (Mainz: 1996).

Hoppe B., „Naturanschauung und Naturwissenschaft in der Kosmographie von Gerhard Mercator", in Büttner M. – Dirven R. (Hrsg.), *Mercator und Wandlungen der Wissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert. Referate des 1. Mercator-Symposiums Duisburg, 8.-9. März 1992* (Duisburger Mercator-Studien 1) (Bochum: 1993) 109–123.

Kästner H., „Der Arzt und die Kosmographie. Beobachtungen über Aufnahme und Vermittlung neuer geographischer Kenntnisse in der deutschen Frührenaissance und der Reformationszeit", in Grenzmann L. (Hrsg.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit* (Germanistische Symposien. Berichtsbände, V) (Stuttgart: 1984) 504–531.

Kugler H., „Imago Mundi. Kartographische Skizze und literarische Beschreibung", in Harms W., Müller J.-D. (Hrsg.), *Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag* (Stuttgart: 1997) 77–93.

Lestringant F., *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance* (Paris: 1991)

Lebeau J., „Novum Orbis. Les Cosmographes allemands du XVIe siècle et les grands decouvertes", *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 13 (1981) 197–215.

Meine K.-H., *Die Ulmer Geographie des Ptolemäus von 1492. Zur 500. Wiederkehr der ersten Atlasdrucklegung nördlich der Alpe*n (Weißenborn: 1982).

Meurer P.H., „Der neue Kartensatz von 1588 in der Kosmographie Sebastian Münsters", *Cartographica Helvetica* 7 (1993) 11–20.

Oehme R. (Hrsg.), *Sebastian Münster. Cosmographei. Basel 1550. With an Introduction by R.Oe.* (Mirror of the World. A Series of Early Books on the History of Urbanization 1st series V) (Amsterdam: 1968).

Ott N.H., „Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht", in *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 1 (1980/81) 29–55.

Prinz O. (Hrsg.), *Die Kosmographie des Aethicus* (Monumenta Germaniae Historica. Quellen zur Geistesgeschichtes des Mittelalters 14) (München: 1993).

RÖTTEL K. (Hrsg.), *Peter Apian. Astronomie, Kosmographie und Mathematik am Beginn der Neuzeit* (Buxheim-Eichstätt: 1995).

SCHEDEL H., *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von Stefan Füssel* (Köln-London-Madrid [u.a.]: 2001).

SIMEK R., *Altnordische Kosmographie. Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert* (Wien: 1990).

SMET A. DE, „Les géographes de la renaissance et la cosmographie", in *L'Univers à la Renaissance. Microcosme et Macrocosme* (Brüssel: 1970) 15–29.

WAGNER S., „Der Text auf der Karte – die Karte im Text. Zum Verhältnis von Bild, Texttafel und Begleittext in der deutschen Kosmographie des 16. Jahrhunderts", in Kühlmann W. – Neuber W. (Hrsg.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven* (Frühneuzeit-Studien 2) (Frankfurt a. M.-Berlin-Bern [u.a.]: 1994).

WIESER Freiherr R. von (Hrsg.), *Die Cosmographiae Introductio des Martin Waldseemüller (Ilacomilus) in Facsimiledruck* (Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung XII) (Strassburg: 1907).

COGNITION IN EMBLEMATIC FABLE BOOKS: AEGIDIUS SADELER'S *THEATRUM MORUM* (1608) AND ITS RECEPTION IN FRANCE (1659–1743)

Paul J. Smith

During the course of the sixteenth and seventeenth centuries, an upgrading of the Aesopian fable took place in Europe. This minor genre, tainted by its association with the servile origins of its creators Aesop and Phaedrus, was increasingly practised by poets of renown such as Arthur Golding, Aphra Behn and John Ogilby in England, Benserade and La Fontaine in France, Verdizotti in Italy and Vondel in the Netherlands. Moreover, the fable underwent a process of typographical embellishment, and was accompanied by illustrations of high technical and artistic quality, made by well-known illustrators such as Bernard Salomon, Pierre Eskreich and François Chauveau in France, Wenceslas Hollar and Francis Barlow in England, Marcus Gheeraerts in the Netherlands and Aegidius Sadeler in Germany.[1] In 1542, the French writer and printer Gilles Corrozet coupled the illustrated fable to the typographical lay-out of the humanist emblem, which had been inaugurated by the *emblematum pater et princeps* Andrea Alciato. This hybrid genre, which I will refer to here as the "emblematic fable", was in turn adopted by the Bruges artist Marcus Gheeraerts and his fellow townsman the poet Eduard De Dene who, in close collaboration with him, conceived a collection of 107 emblematic fables entitled *Warachtighe fabulen der dieren* (The Truthful Fables of the Animals).[2] In 1578 this Flemish collection was translated into French, and expanded with eighteen new fables, published with Gheeraerts's illustrations under the title *Esbatement moral*

[1] See Smith P.J., "The Viper and the File: Metamorphoses of an emblematic fable (from Corrozet to Barlow)", in *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, ed. by B. Westerweel (Leiden: 1997) 63–86.

[2] The term "emblematic fable" was coined by Tiemann B., *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel* (Munich: 1974). On the *Warachtighe fabulen*, see Geirnaert D. – Smith P.J., "Tussen fabel en embleem: *De warachtighe fabulen der dieren* (1567)", *Literatuur* 9 (1992) 22–33.

des animaux. The authors of the French fable book are not known, but the plates, old and new, were made by the same Gheeraerts.[3]

This French collection proved to be a success, for it was widely adapted, imitated or blatantly plagiarized in Latin, Dutch, English, and again in French.[4] The French collection was also published in German under the title *Theatrum morum* (Prague: 1608). In this new collection, the anonymous author rewrote the French sonnets as German epigrams, and preceded them by a foreword written in German by the Flemish artist Aegidius Sadele(e)r. I assume that Sadeler is also the author of the fables because, as we shall see, one of the sources of the German fable texts is the *Warachtighe fabulen*, and the unknown author of the *Theatrum morum* must have been able to read De Dene's difficult, even abstruse language. Sadeler also made (or had made) exact, reversed copies of Gheeraerts's pictures. Moreover, he wrote fifteen fables of his own, illustrated by his own etchings in a more mannerist style.

The copperplates of this collection made their way to France (exactly how and when is not known), where they were re-issued with new texts in French, loosely based on Sadeler's German ones. The first edition of this French version, made by the writer Raphaël Trichet du Fresne, was published in 1659, and reworked by the same Trichet du Fresne thirty years later, in 1689. The series was succesful, because as late as 1743, a new edition was reissued of the same plates, with completely new texts.

All the collections of emblematic fables I have mentioned thus far are based on the same corpus of pictures and texts, in which we can distinguish two closely related "filiations": the so-called Gheeraerts filiation[5] and the Sadeler filiation. In comparing the various collections involved, it becomes evident that the same pictorial and thematic information is presented differently from one epoch to another

---

[3] On this collection and for a possible identification of its authors, see Smith P.J., "Het dronken Hert. Een emblematische fabel bij De Dene en Vondel", in *"Tweelinge eener dragt". Woord en beeld in de Nederlanden (1500–1750)*, ed. by K. Bostoen – E. Kolfin – P.J. Smith (Hilversum: 2001) 13–40.

[4] Some examples: Freitag, *Mythologia ethica* (1579; Latin adaptation), Smyters and Vondel (1604 and 1617; Dutch adaptations), François Desprez, *Théâtre des animaux* (1594; French plagiarism), Ogilby (1651; English imitation).

[5] For a more detailed description of the Gheeraerts filiation, see van Vaeck M., "Sixteenth- and Seventeenth-Century Dutch 'Emblematic' Fable Books from the Gheeraerts Filiation", *Emblematica* 7 (1993) 25–38.

and from one country to the other. It is these changes I would like to study here.

For reasons of concision I have had to narrow the scope of this article to the Sadeler filiation, that is the German part of the corpus and its afterlife in France. The four fable collections included here, one German and three French, cover a period of almost 125 years. The different transfers of cognition in these collections will be studied from three perspectives: (a) the title-pages in combination with their paratextual elements; (b) the changing lay-out and contents of the individual fables; (c) the changing order of presentation of the fables in the four collections. This last aspect is one to which students of fable and emblem books have never paid the attention it deserves. As I will demonstrate, the order in which the fables are presented is as informative as the title-pages and their lay-out: all three aspects instruct us on the aims of the translator, adaptor, editor or printer.

Sadeler's Theatrum morum

In creating the illustrated title-page of the *Theatrum morum* [Fig. 1], Aegidius Sadeler appears to be well aware of the title-page's double function, both informative and publicitary. Most title-pages are meant to inform potential readers or buyers of the contents of the book they introduce and to exhibit its novelty, often by emulating the title-pages of their immediate predecessors. This happens to be the case here, for Sadeler's title-page is clearly inspired by the one of the *Esbatement moral* [Fig. 2]: in both title-pages, the animals are presented as actors on a stage, and the audience is a human one. A major difference between the two title-pages lies in the exotic character of the animals pictured. The chamois and, to a lesser degree, the otter point to the fauna of central Europe (this is indeed one of the innovative aspects of Sadeler's collection, which also introduces a wisent and an elk as fable characters). In the foreground, at the bottom of the picture, there are also some insects which are absent in Gheeraerts's title-page. The presence of the insects means that the whole animal world has its place in the collection, from the enormous elephant to the tiny ant, from the domestic cow to the wild eagle. In the bottom left there is a fishotter bearing a fish in its mouth, which means that the aquatic animals too are represented, as are the terrestial

Fig. 1. Aegidius Sadeler, *Theatrum morum* (Prague, Paul Sesse: 1608), title page.

Fig. 2. Marcus Gheeraerts, *Esbat[e]ment moral* (Antwerp, Ph. Galle: 1578), title page. (Photo: University Library, Amsterdam).

animals and the birds in the sky. From the bottom left of the page to the top right corner, a line can be drawn which connects the fishotter to the eagle and the chamois, both animals of the high mountains, representing thus the two elements water and air. The cow, which seems to graze or to drink, with her head partly covered by the otter's head, plays a major role in this dichotomy. The cow can symbolize the element water, as evidenced by a contemporary book on zoological motifs in architecture by the French architect Joseph Boillot, published in 1592, which especially deals with the animals' elementary sympathies and antipathies as a principle of decoration. The very first line of the chapter devoted to the cow runs as follows: 'La Vache est de nature qu'elle ne boit point sinon en eau claire & nette'.[6]

It is also possible to draw an axis-line from the top left corner to the bottom right, i.e. a line that follows the direction in which the animals are gazing: thus the elephant seems to focus on the lion which, in turn, is staring intently at a kind of lizard in the bottom right of the page. In the context of the four elements, this could mean that the elephant and the lion represent the element earth, of which they are the most powerful representatives. In the same spirit, the lizard could be interpreted as a salamander, which is the traditional symbol of fire. This interpretation can be confirmed by comparison with another title-page made by Sadeler for Oswald Croll's *Basilica chymica* (1609), in which the salamander depicted closely resembles the animal on the *Theatrum morum*'s title-page. The book I have mentioned by Boillot, which refers to the authority of Pliny, Aristotle and even Homer, insists on the fear of both elephants and lions before the element fire: '[. . .] le lion, aussi bien qu'auons dict de l'Elephant craint fort le feu, par les mesmes autheurs Pline, & Aristote qui amene le tesmoignage d'homere'. This representation of the four elements, which underlines the universal contents of the book, is quite common in title-pages of emblem books such as Van Haecht's influential *Mikrokosmos* (1579).

The two axes cross each other in the face of the monkey, the only animal whose gaze points directly to the reader, thus inviting him to take his lessons from the animal world. The same guiding

[6] Boillot J., *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture* [. . .], ed. by P. Choné – G. Viard (Paris: 1995), no page numbers indicated.

function of the monkey can also be noticed in the title illustration of the *Esbatement moral*.

It is also possible, finally, to draw a third line from the monkey's face right up to the king who seems to preside over the whole scene. This figure is clearly taken from the title-page of the *Warachtighe fabulen* [Fig. 3]: the king, representing mankind, is wearing the same crown, and holds the same symbols of power in his hands. This unintentionally reveals something about the importance for Sadeler of De Dene's Flemish fable collection. A close comparison of the texts reveals that in composing the *Theatrum morum*, Sadeler had at hand not only the *Esbatement moral*, but also the *Warachtighe fabulen der dieren*.[7]

Among the human spectators represented at the top of the picture, two figures stand out: the long-bearded, Oriental person and the dark and rather ugly person with whom he is engaged in conversation. The Oriental man could be Solomon, whose wisdom is proverbial and who is explicitly mentioned by Sadeler in his foreword, while the other one is perhaps Aesop, the disfigured, dark-skinned creator of the fable genre. This is a new way of visualizing the ancient *topos* of outer, anecdotic amusement combined with inner wisdom.

Thus, Sadeler's title-page clearly underscores the novelties of both the genre of the emblematic fable and this particular collection: the theatrical presentation (confirmed by the title), its new protagonists (as far as I know neither the chamois nor the otter had ever featured in any previous fable collection), its universal character (the three animal reigns and the four elements), the coupling of wisdom and fable (Solomon and Aesop), and the superiority of reasonable man over the 'brute' animal kingdom which, however, paradoxically has a lot to teach us.

In order to appreciate the novelties of Sadeler's fable book, it is time now to turn our attention to the form and contents of the individual fables, and to compare them to those of the *Esbatement moral*. The fables' lay-out is as follows: on the left-hand page, there is an illustration by Sadeler, which is either completely new or, instead, a very close, reversed copy of the Gheeraerts illustration. Beneath the illustration is the text of the fable, most often condensed into an

[7] See below, Table II.

Fig. 3. Marcus Gheeraerts, *De Warachtighe fabulen der dieren* (Bruges, Pieter de Clerck: 1567), title page.

epigram of ten decasyllabic verses. On the right-hand page is the moral (in the form of a two-line, emblematic *motto*) and a brief historical *exemplum* in prose, taken from authors such as Cuspinianus, Plutarch, Suetonius, Valerius Maximus, Sabellicus, etc.

This means that the biblical references in the *Esbatement moral* are replaced by historical *exempla*, which are not simply translations, but mostly paraphrases of the authors mentioned. The choice of authorities quoted is that of the commonplace-books,[8] which gives an unexpected connotation to the title *Theatrum morum*: the collection becomes a kind of memory theatre, in which Aesopian writing (fable text), historical evidence (*exemplum*) and human morality (*motto*) are closely connected and, by the use of both illustrations and rhyme, anchored in the reader's memory.

The author's foreword is very instructive, for he appears to be well aware of the novelties of his fable collection:

> Freundlicher lieber Leser. Wie wol mehrentheyls diese Fabulen bekandt/ so sein sie doch niemals mit solchen Figuren und Teutschen moralischen Reimen ausgangen/ auch nie mit dergleichen wahren historien und Exemplen (Wie in diesem newen Tractätlein ein jede Fabel mit einer besondern alten wahrhafften geschicht verglichen zu sehen) ans Liecht gebracht worden. [. . .] Damit aber ob Weitlauffigkeit und langem Lesen niemandt einigen Verdruss schöpffete/ ist die Meinung der Fabulen/ auch die Historien und reimen mit möglichem Fleiss auffs kurtzest und deutlichst verfasset. Darumden auch ein zimliches *Spatium* am Papir lehr gelassen/ dass solches ein jeder nach seinem Lust und gefallen etwas zu annotiren, als in einem Stambuch brauchen möge.

What is particularly interesting in this foreword is the importance accorded to stylistic brevity. The immediate material consequence of brevity is of course the typographical white on the right-hand pages. Sadeler justifies this typographical white by appealing to the reader's own creativity: the latter can use the book as an *album amicorum* (which is a quite common use of emblem books), or is simply invited to take notes during his readings.

Let us now take a look at the composition of the collection as a whole. In order to visualize this composition, I have numbered and listed all 139 fables of the *Theatrum morum* with the corresponding 125 fables of the *Esbatement moral*, and the 108 fables of the *Warachtighe*

[8] Most of these authors are mentioned by Moss A., *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford: 1996).

fabulen. For reasons of convenience, I have not reproduced here all 139 titles, but I have made a selection of the most significant parts of the collection, i.e. the beginning and the end of the *Theatrum morum* (as can be seen in the three columns of Table I).

Sadeler, *Theatrum morum*, 1608	*Esbatement*	*Warachtighe fabulen*
1. Vom Holzhacker	57	–
2. Vom Tygerthier	–	–
3. Vom schwantzlosen Fuchsen	67	–
4. Vom Gembsen	–	–
5. Vom schwangern Berg	46	–
6. Vom Einhorn und Widhopff	–	–
7. Vom Rinocerot	–	–
8. Von der Schlang und Ambos	24	–
9. Vom Lewen, Esel und Hanen	4	–
10. Vom Walfisch	–	–
11. Vom Aurochs und Fuchs	–	–
12. Vom Wolff und Schaff	21	–
13. Vom Vieh hierten	22	–
14. Vom der Syrena	–	–
15. Vom Elendt	–	–
16. Vom Meerkrebs	25	–
17. Vom Fuchs und Binen	17	–
18. Von der Bisemkatzen	–	–
19. Vom Geyr und der Hennen	119	90
20. Vom Büffel	–	–
21. Vom Indianischen und Teudschen Han	118	94
22. Vom Wolff im Schaffskleid	75	96
23. Vom Fuchs und Rebenstock	63	–
24. Vom Papegey und der Meerkatzen	–	–
25. Vom Centauro und Weib	–	–
26. Vom Lewen, der jagt mit andern Thiern	60	97
27. Vom Ross und Esel	65	–
28. Vom Crocodil	–	–
29. Vom Leopardt und Hasen	–	–
30. Von der Geyss und jungen Wolff	99	92
31. Vom Wind, Sonn und Wanderer	61	–
32. Vom Ross und Furman	1	–
33. Vom Lewen und Fuchs	2	–
34. Vom Aich und Ulmbaum	3	–
35. Vom alten Man und Todt	5	–
36. Vom Eschenbaum und Rohr	16	–
37. Vom Han	51	22

Table I (*cont.*)

Sadeler, *Theatrum morum*, 1608	*Esbatement*	*Warachtighe fabulen*
38. Vom Strauss und Nachtigall	120	105
39. Vom Wolff und Lamb	32	75
40. Vom Kranich und Wolff	15	67
[. . .]	[. . .]	[. . .]
132. Vom Pfawen und Alster	58	80
133. Vom verlogenen Schaffhierten	17	82
134. Vom Hirschen und Ochsen	59	83
135. Vom Raben und Scorpion	74	98
136. Vom Jupiter und Bien	114	101
137. Vom Affen mit seinen Jungen	7	85
138. Vom Esel und stoltzen Ross	117	–
139. Vom gefangnen Knecht und Esel	–	–

(Table I)

Table I reveals something quite interesting, namely that fourteen of the fifteen newly invented fables correspond to the first 29 fables of the *Theatrum morum*. The only exception, the fifteenth new fable, is the last one at the very end of the book, number 139. The first seventeen fables are either newly invented or taken from the *Esbatement moral*, but curiously they are absent from the *Warachtighe fabulen*. This means that the first fable found in both the *Esbatement* and the *Warachtighe fabulen* is number 19, entitled *Vom Geyr und der Hennen* (Of the Vulture and the Chicken). This fable appears to be the only one in which Sadeler has significantly changed the animal characters: the protagonists of the fable in the *Esbatement moral* and the *Warachtighe fabulen* are a bird of prey (a kite) and its mother. In Sadeler's text and illustration, the mother vulture has been replaced by a chicken.

Table I also shows that fables 32 through 35 of the *Theatrum morum* do not appear in the *Warachtighe fabulen*, but are the very first fables of the *Esbatement moral*. Then, from fable 37 on, all fables until number 137 also appear in the *Warachtighe fabulen*. It is interesting to note that fable 37, *Vom Han*, which is the famous Aesopian fable on the cockerel and the diamond, is in fact the fable which traditionally opens fable books in the sixteenth and seventeenth centuries because of its metadiscursive moral, which tells the reader not to follow the

example of the cock in neglecting the hidden treasures of the book.[9] Another remarkable thing, as is clear from fables 132 until the end, is that the order followed by Sadeler is closer to that of the *Warachtighe fabulen* than to that of the *Esbatement moral*. And finally, fable 138 does not appear in the *Warachtighe fabulen*, and the last fable, number 139, is a completely new one, which appears neither in the *Esbatement moral* nor, of course, in the *Warachtighe fabulen*.

What conclusions can we draw from all of this? First of all, our comparison confirms the fact that Sadeler used both the French and the Dutch collection in ordering and writing his fables. This last aspect is visualized in Table II, which records the most striking similarities between the fables listed in Table I.

Sadeler		*Warachtighe fabulen*	
21	morphological similarity: hausshan	94	Huusman
22	– similar motto: Unter des Schaffs Kleid gutem Schein/ Viel grosse Schelck verborgen sein – similar rhyme: gefangn-gehangn	96	– Onder duechdelick schijn,/ Veel boosheden zijn – gheuanghen-ghehanghen
26	phonically (but not syntactically) similar title: Vom Lewen, der jagt mit andern Thiern	97	Leeu ter iaght met ander beesten
37	Ich het lieber Körnle klein/ Von Waits-Korn oder Gersten rein	22	Lieuer hadde ick gheerste, cooren, zulck dijngh alleen:/ [. . .] cleen
39	Ursach	75	Oorzaeke
40	– kombt getrolt – similar rhyme: Lebn-gebn – dass ich nicht hab/ Dir deinen Kopff gebissen ab – Undanckbarkeit	67	– Commende ghegrijndt – gheuen-leuen – Dat ick u den hals niet af hebbe ghebeten – Ondanckbaerheyt
134	– Ein Hirsch gejagt durch Berg und Thal/ Flohe zum Ochsen in den Stall	83	– Een hert van d'stonden gheiaeght ouer bergh en dal/ Vlood in een stal

[9] Speckenbach K., "Die Fabel von der Fabel. Zur Überlieferungsgeschichte der Fabel von Hahn und Perle", *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), 178–229.

Table II (*cont.*)

Sadeler		*Warachtighe fabulen*	
	– Weil Herr und Knecht stets kommen hrein/ Der Hirsch volgt nicht		– Midtsgaders dat [. . .] Meester en Cnapen daer camen daghelicx wt end' in/ Den hert dochte niet te min
136	similar motto: Thu nichts böss wünschen noch begeren,/ Sondern das guht, das Gott gibt geren	101	Niet quats, maer goet,/ Elck begheeren moet

(Table II)

Secondly, our comparison shows that Sadeler was well aware of the literary specificities of, and differences between, the Dutch and the French collections, and of his own innovations. The order in which the fables appear in the Dutch collection is based on the principle of *varietas docta* (which is the principle of wilful disorder, as exemplified by the first editions of Alciato's *Emblem Book*). Sadeler seems to follow this principle of disorder rather than the more thematic one of the *Esbatement moral*, which for instance places together the collection's only two fables on the hedgehog. Generally speaking, Sadeler's fables 19 through 30, and 132 through 137, as far as they are based on the *Warachtighe fabulen*, stay fairly close to the order of presentation in the Dutch collection, as can be seen in Table I, for they correspond respectively to fables 90, 94, 96, 97, 92 and 80, 82, 83, 98, 101, 85 of the *Warachtighe fabulen.*

Another thing is that the Dutch collection only contains fables in which animals are the protagonists (with human beings, on occasion, as secondary characters). Indeed, the Dutch title *Warachtighe fabulen der dieren* ("fables on animals") has to be taken very literally. The innovation of the *Esbatement moral* consists in the seventeen new fables in which not only animals but human beings or plants, too, are the main characters. And the innovation of the fifteen newly invented fables[10] of the *Theatrum morum* consists mainly in the fact that they

[10] The main source of these new fables seems to be Joachim Camerarius's zoological emblems (Nuremberg: 1595).

are about exotic, not Aesopian animals, as is illustrated by the titles of fable 2 (tiger), 4 (chamois), 6 (unicorn and hoopoe), 7 (rhinoceros), 10 (whale), 11 (wisent), 15 (elk), 18 (civet cat), 20 (buffalo), 24 (parrot and guenon), 28 (crocodile), 29 (leopard). Numbers 14 and 25 are non-Aesopian as well, because their protagonists are mythological: a siren and a centaur. The only new fable which is neither exotic nor mythological is the very last one, about a prisoner and a donkey. This subject is not Aesopian but based on a recent anecdote.

By the composition of his book, Sadeler draws the potential reader's or buyer's attention to the novelty of his collection: his own new fables are grouped together at the beginning of the collection and, in order not to shock the reader with too many novelties, he doses them out by mingling them with some fables which had already appeared in the *Esbatement moral*, but not with the more traditional ones of the *Warachtighe fabulen*.[11] In doing so, he proved to be well aware not only of the specificities and innovations of the two preceding collections, but also of their underlying structures.

The two fable books by Trichet du Fresne

Sadeler's *Theatrum morum* was, as I have noted, issued in French for the first time by Trichet du Fresne in 1659,[12] and re-issued in 1689 and in 1743. A close comparison of the respective title-pages of these collections provides us with new information on their evolution. In the first French collection, the German title was, of course, erased and replaced by a French one, *Figures diverses tirées des Fables d'Esope et d'autres et expliquées par R.D.F.* What is interesting in this title is the suggestion that the illustrations took precedence over the text, as well as the anonymity of the translator who only provides his initials, and the return of Aesop in the title. In the 1689 edition the original long title disappears, just like the indication of the printer's name and city. The only thing left is the brief indication 'Fables d'Esope'. There is however still a full title-page which lists the name of the printer

[11] Needless to say, these collections were in their own time as innovative as Sadeler's *Theatrum morum* in his.

[12] Before this date, Sadeler's collection or at least his plates were already known in France, as can be judged from Isaac Briot's etchings for the 1631 and 1649 editions of *Les Fables d'Esope Phrygien* by Jean Baudouin.

and the year and place of publication, but which omits the name of the translator. This means that the former title-page is transformed and in fact reduced to a frontispiece; this also holds for the 1743 edition.

Let us now look at the structure and the lay-out of the individual fables. As usual, each fable takes up two pages: on the left-hand page the fable text, on the right-hand page the illustration, and the moral in italics. This means that Sadeler's proverbial mottoes and historical examples were eliminated, which is in keeping with the growing aversion against the exhibition of learning which French classicism readily qualified *pédantisme*.

The second version, which Du Fresne published thirty years later, is based on the same principles, but there are two major differences. The first concerns the style of the individual fables, which is related to a major event in fable writing and in French literature *tout court*, i.e. the first publication in 1668 of the *Fables* of La Fontaine and their immediate succes. For Trichet du Fresne as for many others, La Fontaine's publication had a strong stylistic impact, his own style becoming more elegant, polished and refined, in short more La Fontaine-like. This can be seen in the very last fable of Du Fresne's 1659 edition, which is the well-known fable of *Death and the Old Man*. The opening line runs as follows:

> Un bon Vieillard qui avoit porté longtemps un pesant fardeau, & avoit encore beaucoup de chemin à faire [. . .]

The corresponding fable in the 1689 version reads:

> Un Païsan également chargé d'un grand nombre d'années, & d'un pesant fardeau qu'il portoit sur son dos [. . .]

This clearly reminds us of the famous version of La Fontaine, who in the 1668 edition of his *Fables* uses the same figure of style, namely the zeugma:

> Un pauvre Bûcheron tout couvert de ramée,
> Sous le faix du fagot aussi bien que des ans [. . .] (I, 16).

The literary quality of the fable texts is indeed more underscored in the 1689 edition than in the 1659 edition.[13] This can also be demonstrated by a comparison of the two titles: the 1659 title stresses the

[13] For other examples, see Smith P.J., "The Melancholic Elk. Animal symbolism

importance of the pictures, whereas the second one seems to favour the textual over the pictorial.

Another difference between the two collections lies in the author's preface, which is lacking in the 1659 edition. Here follow some lengthy quotations, which inform us about the author's intentions, not only in the 1689 edition but also, in retrospect, in the 1659 edition:

> Au lecteur
>
> Ce Livre est un recüeil des Fables d'Esope, de Phèdre et d'autres Auteurs. Les Figures sont de Sadeler, un des premiers Graveurs de son temps. Ces Planches nous étant tombées entre les mains, nous les donnons au public avec une explication, et un sens moral le plus clair, et le plus intelligible que nous avons pû.

Du Fresne then mentions the famous verse translation by La Fontaine, and he continues:

> Mais comme la poësie, quelque grace, et quelque charme qu'elle ait, n'est pas toûjours du goût de tout le monde; et que le fruit que l'on doit tirer des fables, et de former l'esprit des jeunes gens, et de leur inspirer l'amour de la vertu. Nous avons estimé, qu'une prose châtiée, et courte, seroit plus utile pour un si noble dessein, que des vers, qui tous polis, et reguliers qu'ils puissent être, ne sont pas toujours à la portée de ses esprits, qui n'ont besoin dans cet âge tendre, que d'une instruction simple, et naturelle.

What is interesting here is the explicit reference to the book's intended audience: young people, which explains the fact that these fables are written in prose rather than in verse. This is of course the pretext which allows the author to demarcate himself from 'l'inimitable La Fontaine', the whole of French fable production after La Fontaine suffering from an anxiety of Lafontanian influence. As Houdar de La Motte observes in his *Discours sur la fable* (1719): '[La Fontaine] a réduit les auteurs qui voudraient le suivre dans son genre, à la nécessité d'inventer ou de traiter les mêmes sujets que lui. Traiter les mêmes sujets, pour ne pas mieux faire! Eh! qui espérerait de mieux faire? c'est du temps perdu'.[14]

---

and linguistic ambiguity in Albrecht Dürer's *The Fall of Man* (1504) and Aegidius Sadeleer's *Theatrum Morum* (1608)", in *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, ed. by P. Bogaards – J. Rooryck – P.J. Smith (Amsterdam: 2001), 333–343, and Smith, "Het dronken Hert".

[14] Houdar de La Motte quoted in La Fontaine J. de, *Oeuvres complètes*, ed. by J.-P. Collinet, t. I (Paris: 1991) 949.

As for the structure of the collection as a whole, the order in which Sadeler presents his fables is completely upset in favour of a more traditional thematic ordening. As is shown in Table III, all the fables on lions are grouped together at the beginning of the collection (the lion being the king of the animals). Then follow, from fable 12 on, the fables on foxes and, starting with fable 22, the ones on horses, donkeys, etc., which finally lead up to a last section, starting with fable 132, in which human beings are the protagonists.[15]

Trichet du Fresne 1659		*Sadeler 1608*
1.	Des Oiseaux, & des Animaux à quatre pieds	66
2.	Du Lion, & de l'Ours	63
3.	Du Lion, de l'Asne, & du Renard	101
4.	Du Lion, & de l'Asne	9
5.	Du Lion allant à la chasse avec d'autres animaux	26
6.	Du Lion, & du Renard	33
7.	Du Lion, & du Cheval	87
8.	Du Lion, & de l'Homme	64
9.	Du Lion, & du Sanglier	127
10.	Du Lion, & du Rat	98
11.	Du Lion accablé de vieillesse	83
12.	Du Renard sans queuë	3
13.	Du Renard, & du Bouc	46
14.	Du Renard, & des Abeilles	17
15.	Du Renard, & du Chien	95
16.	Du Renard, & de la Gruë	97
17.	Du Renard, & du Raisin	23
18.	Du Renard, & du Corbeau	5
19.	Du Renard, & de l'Aigle	90
20.	Du Renard, & du Chat	105
21.	Du Renard, & du Singe	103
22.	Du Cheval, & du Cerf	70
23.	Du Cheval, & de la Truye	81
24.	Du Cheval, & du Charretier	32
25.	Du Cheval, & de l'Asne	54
26.	Du Cheval, & de l'Asne	138
27.	Du Cheval, & de l'Asne	27
28.	Du Cheval, & de l'Asne	80
[. . .]		

[15] In this final group of fables, number 138, *Du Perroquet et du Singe*, seems to be an exception, but the fable is about two animals, a parrot and a monkey, who are rivals in their imitation of human beings.

Table III (*cont.*)

93.	De l'Aigle, & du Limaçon	50
94.	De l'Aigle, & du Corbeau	94
95.	De l'Aigle, & de la Corneille	65
96.	De l'Espervier, & du Rossignol	71
97.	Du Milan, & des Pigeons	99
98.	Du Milan, & du Cocu	124
99.	Du Milan, & des autres Oiseaux	57
[. . .]		
132.	D'un ieune Homme, & de l'Hirondelle	117
133.	Du Païsan, & du Satyre	72
134.	Du Laboureur, & du serpent	113
135.	Du Païsan, & de l'Idole	13
136.	Du Centaure, & de la Femme	25
137.	De l'Esclave, & de l'Asne	139
138.	Du Perroquet, & du Singe	24
139.	Du Vieillard, & de la Mort	35

(Table III)

This thematic ordering has the disadvantage of producing a confusing similarity of titles and subjects which can frustrate attempts to inculcate moral instruction by having readers memorize the fables. Moreover, mistakes by the printer become inevitable, as can be judged from the grouping together of fables dealing with birds of prey: the plates of fables 96 and 97, for example, are mistakenly interchanged for those of 98 and 99.

In order to avoid these kinds of mistakes, the printer of the 1689 edition has simply numbered the plates, and somewhat diversified the titles of the fables, so as to avoid confusion and make it easier to recognize and remember the fables. There are also some differences in the order of presentation, the most important of which concern the last fables. Whereas the 1659 edition ends quite conventionally with fables on mankind, the very last one being the traditional *Death and the Old Man*, the 1689 edition ends with fables on birds. Why is this so? Clearly, because the author does not want to thematically isolate the very last fable, *The Peacock and the Magpie*, whose moral Du Fresne has developed into a straightforward panegyric of Louis XIV, the Sun King. The eulogistic nature of this text is in keeping with most French literary production of this period, including the works of Corneille, Molière and La Fontaine.

An enlightened fable book

The last collection in the Sadeler filiation is certainly the most luxurious one, printed as it is by the royal printer Thiboust. Its anonymous author is probably a high-placed person, Henri-François d'Aguesseau, Maréchal de France (1668–1751), as can be deduced from the official *Approbation* and *Privilège du Roy* which accompany the text. The *Approbation* informs us that it was Aguesseau who submitted the manuscript to the censor. Moreover, the *Privilège* stipulates that after being printed, the manuscript was to be returned to Aguesseau,[16] who was also entitled to one free copy of the publication. Aguesseau's personal involvement in the book's production appears to go beyond the normal concerns of an ordinary patron. His hypothetical authorship is, in any case, compatible with other writings he published as an *homme de lettres* for his own intellectual and literary recreation.[17]

The nature of this collection is quite different from the others in the Sadeler filiation. It is preceded by a long, learned *dissertation* in ten chapters on Aesop as a historical person. This introduction is very up to date on the subject of the various literary and historical hypotheses regarding the life of Aesop; no mention whatsoever is made of the old, unreliable biography of Aesop by Planudes. The introduction also provides information on the nature of fable-writing, the different kinds of fables, and on the most famous fabulists from Antiquity right up to modern France. In spite of all the learning, however, the tone is never pedantic and its style is, rather, remarkably vivid and even personal.

To give an impression of the nature of the book I will provide some lengthy quotations from the introduction's last chapter, which is very interesting indeed because the author tells us in it, in some detail, how he gradually came to write his book:

> Chap. X Occasion, plan, & dessein du présent recueil.
>
> Il ne me reste qu'à rendre compte de l'occasion du Plan du présent recüeil. La premiére édition manquoit. On songeoit à en donner une

[16] "avant de les exposer en vente, le Manuscrit ou Imprimé qui avoit servi de copie à l'impression du dit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de Notre très-cher & féal Chevalier, le sieur Daguesseau, Chancelier de France [. . .]."

[17] See the bio-bibliographical notice "Aguesseau" in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle* (Paris: 1995) 23.

> seconde, et pour la renouveller, je fus sollicité d'en mettre les sens moraux en distiques pour l'usage de la Jeunesse. Je résistai d'abord, ne croyant pas qu'il fût facile de mettre beaucoup de sens en deux Vers. J'y rêvai cependant, et j'en vins à bout. La chose faite, il me parut que les Vers pouvoit valoir une autre prose. Me voyant presque Auteur, et pour ne l'être pas à demi, l'idée de ma dissertation me vint, m'étant toujours imaginé qu'on pouvoit donner sur nos Fables un peu plus d'éclaircissement, qu'on avoit fait jusqu'aprésent. Je me jettai donc dans la recherche. [. . .]
>
> De sentences, des maximes, des traicts des meileurs Auteurs, et surtout des Anciens, remplirent le vuide de quelques unes de mes pages. On ne hait pas aujourd'hui les citations. Les miennes pourront avancer le goût des jeunes gens, qui tôt ou tard doivent se faire cette sorte de fond, dont l'usage revient souvent dans tous les états de la vie.

As I have suggested, there probably was a demand at this time for a new edition of Sadeler's plates. The starting-point, thus, seems to be the illustrations (as it was for Du Fresne's 1658 edition). The author tells us how he took pleasure in writing, refining and expanding his text, and in studying the Aesopian context and sources. In order to teach young people, and to develop their literary sensibility (as he claims), he provides a lot of references to, and quotations from, other authors who are not necessarily direct sources or related fable writers. In the texts of his fables, I noticed quotations from Rabelais, Molière, Boileau, Racine, and references to the Querelle des Anciens et des Modernes, in which he seems to defend the position of the Modernes. This attitude can also be detected in his reference to the most famous representatives of literary modernism, Charles Perrault and Pierre Bayle.

Let us now consider the individual fables. In contrast to his predecessors, the author does not straitjacket himself into the traditional two-page, emblematic stucture. His fables are sometimes shorter but more often longer than the usual two facing pages. Another major difference is his mention of the sources of his fables. Their enumeration between the fable's title and illustration underscores the learned character of the book, from the very first fable on. The third column in Table IV visualizes those cases in which the author was unable to determine the sources. These are important cases, not only for our knowledge of the reception and contemporary interpretation of the individual fables, but also of the unexpected impact they had on the composition of the collection as a whole, as we shall see. Contrary to their learned setting, the text of the fables themselves

is much more colloquial in style than that of the collection's predecessors. The very first fable, for instance, opens with a curious dialogue between the author and a child, who reacts primarily to the picture (which reaffirms its determinant role in terms of recognizability and memorization). One even has the impression that the text of the fable reproduced has not been written or rewritten by the fabulist, but dictated by the child to the author:

> Ah c'est la Fable du Geay (dit le premier Enfant à la seule inspection de cette fable, tant elle est connuë) si vous le souhaitez, je vous la dirai comme on on me l'a apprise [. . .] Dites.

The concluding *Sens Moral* is given in a rhyming distichon:

> On rit de l'apologue [. . .] on n'en profite guéres:
> Que d'esprits, de beautés, de vertus plagiaires!'

The amusing, autoreferential message the *Sens Moral* includes is significantly placed at the beginning of the collection, for it warns the reader not to disapprove of the fable's spiritual, esthetic and moral aspects, even though they are neither new nor original.

As for the adopted order of presentation, Table IV shows that the disposition of the 1689 edition of Du Fresne's fable book has been completely changed. This is all the more remarkable because the printer had not removed the numbers engraved on the copperplates of the previous edition. Thus it is visible to every reader that the original order has been disturbed.

Aguesseau 1743		Du Fresne 1689	Sources not indicated
1.	Le Geay revestu des plumes du Paon	31	
2.	L'Homme et le Lion	38	
3.	L'Asne et le Cheval	48	'Auteur inconnu'
4.	Le Bouc et le Renard	12	
5.	Le Laboureur et ses Chiens	70	
6.	Le Caméléon	99	
7.	La Tortue en l'air	22	
8.	La vieille Escrivisse et sa Fille	117	
9.	Le Paysan et les Souris	116	'Auteur inconnu'
10.	Le Renard et le Lion	129	
11.	La Truye et le Cheval	45	
12.	La Société léonine	15	
13.	L'Aigle et la Corneille	139	
14.	Le Coq et le Diamant	24	

Table IV (*cont.*)

Aguesseau 1743		Du Fresne 1689	Sources not indicated
15.	La Mouche et les Fourmis	102	
16.	Le Coq d'Inde et les Coqs ordinaires	106	'Auteur inconnu'
17.	Le Chien et le Forgeron	18	
18.	La Brebis condamnée envers le Chien	128	
19.	Le Loup et le Buste	2	
20.	Le Loup et le Hérisson	61	
21.	Le Singe et ses Petits	78	
22.	Le Bucheron et la Forest	126	
[. . .]	[. . .]		
42.	Le Chasseur et les Léopards	89	'Emblème'
43.	La Tortue et le Lièvre	80	
44.	Le Renard et les Raisins	26	
45.	Le Phenix	114	'Emblème, & non Fable'
46.	La Hupe et la Licorne	98	'Auteur inconnu'
47.	Le Cigne mourant et la Cigoigne	112	'Auteur inconnu'
48.	Le Corbeau et le Scorpion	107	'Auteur inconnu'
49.	L'Oiseleur et la Couleuvre	123	'Auteur inconnu'
50.	La Perdrix et les Coqs	108	
[. . .]	[. . .]		
86.	Le Serpent et le Herisson	84	'Auteur inconnu'
87.	L'Oiseleur de goût difficile	121	'Auteur non connu'
88.	La société du Lion, du Renard, et de l'Ane	4	
89.	Le Rhinoceros et les Elephans	95	'Histoire'
90.	Le Chien de chasse devenu vieux	71	
91.	Le Rat et l'Huître	80	'Auteur non connu'
92.	Le Loup deguisé en Brebis	65	*no source*
93.	Le Chien qui prend le change	41	
[. . .]	[. . .]		
103.	Le Singe et le Perroquet	134	'Auteur non connu'
104.	Le Loup et la Grue	20	
105.	Le Serpent et les Dieux	85	'Auteur non connu'
106.	Le Renard et le Loup	60	*no source*
107.	Le Cheval qui porte les provisions [. . .]	50	*no source*
108.	Le Paon, la Pie, et les autres Oiseaux	139	*no source*
[. . .]	[. . .]		
135.	Le Taureau sauvage et le Rat	66	
136.	L'Esclave qui se charge [. . .]	133	*no source*
137.	Le Lion devenu vieux	19	
138.	Le Cerf et le Maistre de l'étable	23	
139.	Fable CXXXIX, et dernière	110	

What is the ordering principle here? It is not the thematic ordering we have encountered in other collections. The ordering of this collection seems to be based mainly on two principles, namely the *docta varietas* and the (non-)identification of the sources. As is shown in Table IV, the author's inability to identify sources is carefully camouflaged. Up until fable 86 the unidentified fables are accompanied by the phrase 'Auteur inconnu' or their sources are qualified as non-literary: 'Emblème', 'Histoire' (meaning Natural History), etc. From fable 87 on, some fatigue or irritation starts to becomes apparent, for the mention 'auteur inconnu' is then changed to 'auteur non connu', and from fable 92 on this mention regularly disappears altogether (this is indicated in Table IV by the note '*no source*'). Whereas the unidentified fables are relatively scarce in the first half of the collection, they are more or less grouped together from fable 45 on. From fable 106 right until the end, the author's ignorance is no longer made explicit. Thus, in conclusion, the order of presentation seems to exhibit the author's learning as well as to hide his ignorance, although with his usual wit, he transforms his own ignorance into the main subject of the very last fable:

> On voit ici des Cigoignes: pour quel sujet? C'est ce que le Graveur scavoit apparemment, ou plutôt celui, qui avant moi en avoit employé le burin [= engraving]; mais il n'en est rien venu jusqu'à nous; ainsi j'aurai le champ libre pour parcourir ici toutes les proprietés de cette sorte d'Oiseaux, mais je m'arrête à une seule: c'est celle d'avaler les Serpens, les Couleuvres, dangereux aliment!

Curiously, except for the title-page, Sadeler's name is never mentioned, neither here nor elsewhere in the collection. More intriguing yet is the phrase 'ou plutôt celui, qui avant moi en avoit employé le burin', which implies not only that Du Fresne's name is unknown to the author (as is the emblematic tradition from which this fable stems, since it goes back to Alciato's *Emblemata*), but also that he does not know (or pretends not to know) Du Fresne's text. This brings him to the metadiscursive, self-defensive moral, which is new in the tradition of this particular fable:

> Qu'un Auteur, par exemple, en publiant ses oeuvres
> Sur la Selette assi, avale de couleuvres.

Conclusion

This brings us, in turn, to a general conclusion. The four collections considered here all say something quite important about the period in which they were published. Sadeler's *Theatrum morum* stresses learned humanism and the exotic, both of which were valued in the imperial court of Rudolph II. The first French collection by Du Fresne is deliberately not a learned one but is, rather, meant for the instruction of young people. The second collection by Du Fresne differs from the first in its self-conscious, classicist (or rather Lafontanian) style and in the royalist propaganda of the final fable. The eighteenth-century edition, finally, is characterised by its impressive yet non-pedantic learning, its pedagogical aims and literary pretentions, as well as by its wit which fits well into the age of Voltaire and Diderot. In short, the Sadeler filiation runs through three major historical periods, which are reflected in both the textual and material presentation, as well as in the organisation of the books produced during them: the Renaissance, Classicism and the Enlightenment.

Selective Bibliography

[Aguesseau, Henri-François d'], *Les Fables d'Esope, gravées par Sadeler, avec un discours préliminaire & les Sens Moraux en Distiques. Edition toute différente de la premiere* (Paris: 1743).

Boillot J., *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture* [. . .], ed. by P. Choné – G. Viard (Paris: 1995).

Dene Eduard de – Gheeraerts Marcus, *De warachtighe fabulen der dieren*, eds. W. Le Loup – M. Goetinck (Roeselare: 1978).

Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle (Paris: 1995).

Esbatement moral des animaux [. . .] (Antwerpen: 1578).

Geirnaert D. – Smith P.J., "Tussen fabel en embleem: *De warachtighe fabulen der dieren* (1567)", *Literatuur* 9 (1992) 22–33.

La Fontaine J. de, *Oeuvres complètes*, ed. by J.-P. Collinet, t. I (Paris: 1991).

Moss A., *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford: 1996).

[Sadeler Aegidius], *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier* [. . .] (Praag: 1608).

Smith P.J., "The Viper and the File: Metamorphoses of an emblematic fable (from Corrozet to Barlow)", in B. Westerweel (ed.), *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem* (Leiden: 1997) 63–86.

——, "The Melancholic Elk. Animal symbolism and linguistic ambiguity in Albrecht Dürer's *The Fall of Man* (1504) and Aegidius Sadeleer's *Theatrum Morum* (1608)", in *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, ed. by P. Bogaards – J. Rooryck – P.J. Smith (Amsterdam: 2001), 333–343.

——, "Het dronken Hert. Een emblematische fabel bij De Dene en Vondel", in *„Tweelinge eener dragt". Woord en beeld in de Nederlanden (1500–1750)*, ed. by K. Bostoen – E. Kolfin – P.J. Smith (Hilversum: 2001) 13–40.

Speckenbach K., „Die Fabel von der Fabel. Zur Überlieferungsgeschichte der Fabel von Hahn und Perle", *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), 178–229.

Tiemann B., *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel* (Munich: 1974).

[Trichet du Fresne Raphaël], Figures diverses tirées des Fables d'Esope et d'autres et expliquées par R.D.F. (Paris: 1659).

——, *Fables d'Esope avec les figures de Sadeler. Traduction nouvelle* (Paris: 1689).

Vaeck M. van, "Sixteenth- and Seventeenth-Century Dutch 'Emblematic' Fable Books from the Gheeraerts Filiation", *Emblematica* 7 (1993) 25–38.

TACIT SKILLS IN THE PERSPECTIVE TREATISE OF THE LATE RENAISSANCE

Ian F. Verstegen

Renaissance perspective treatises outlined the means to render three-dimensional scenes convincingly on two-dimensional surfaces. While images constructed with perspective, like Leonardo da Vinci's *Last Supper* in Milan, are effortlessly understood by us today, errors and awkward uses of perspective in the Renaissance remind us that these principles were not always so clear. Who, then, possessed the skills to consume perspective images? The educated? Artists? The issue is brought to a head in the proofs of perspective of the late Renaissance treatises, where the science was growing in sophistication. I will argue that, although some of these diagrams become increasingly difficult to understand, we must recognize a vast store of tacit skills that artists possessed when confronted by them.

A Paradox

The printed perspective treatise emerges only in the sixteenth century. Perspective knowledge before that point was communicated in a side-handed way in treatises on other subjects (Alberti L.B., *De Pictura*) or else in manuscript form (Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*).[1] It was the Northerner, Jean Pélerin, whose relatively elementary *De artificiali perspectiva* of 1505 introduced perspective as the sole content of a printed book.

We associate the rise of printing with profound anthropological changes in the early modern European mentality. These changes occurred in perspective treatises as well. The most important, of course, is the making available of knowledge through a mechanically

[1] Alberti L.B., *Della Pittura* (Florence: 1950); Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. G.N. Fasola (Florence: 1942; reprint Florence: 1984).

reproducible print technology, printing as a so-called 'engine of historical change.'[2] Through the medium of printing perspective demonstrations were made available to all, from the provincial Italian to the Northern European and onward to the East and West Indies. Pélerin's ('Viator') *De artificiali perspectiva* (1505) was followed by numerous works like Albrecht Dürer's *Unterweysung der Messung* (German, 1525; Latin, 1538), Sebastiano Serlio's *Il secondo libro di prospettiva* (1545), Daniele Barbaro's *La Pratica della prospettiva* (1569) and Ignazio Danti's *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (1583), all of which popularized the new science.[3]

Then there is the rise of a discursive author that printing with illustrative images engendered over the manuscript tradition. The nature of knowledge changed when the narrative demands of manuscripts were made unnecessary by printing. As Cynthia J. Brown writes, 'Instead of focusing on narrative authority within the work, illustrations helped more and more the author's image outside the text'.[4] What we may call the 'figural' text continuously constitutes the authority of the author but when the author is absent, the text becomes more purely 'discursive'; it is no longer a sort of discussion but a dense, aloof excursus.[5]

It is the second issue that shall most concern me, the turn from 'figurality' to 'discursivity' promoted by the perspective treatise, first with woodcut illustrations and then with more precise engravings. In the context of the rise of the author and the decline of the narrative, there was a lessening of emphasis on narrative context and

---

[2] On the revolution of printing, see Ivins W., *On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective* (New York: 1973); and Eisenstein E., *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge: 1993). Eisenstein attributes the modern worldview to printing per se, while Ivins stresses the scientific content of the printed text, as in perspective treatises.

[3] Pélerin J., *De artificiali perspectiva, On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*, ed. W. Ivins (New York: 1973); Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung* (Nuremberg: 1525, 2nd ed., Nuremberg: 1538); Sebastiano Serlio, *Il Secondo Libro di Prospettiva* (Paris: 1545); Barbaro D., *La Pratica della Prospettiva* (Venice: 1569); Danti I., *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (Rome: 1583).

[4] Brown C.J., 'Text, Image and the Authorial Self-Consciousness,' in *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450–1520*, ed. S. Hindman (Ithaca: 1991) 103–142, 140.

[5] Camille M., 'Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine*,' in *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450–1520*, ed. S. Hindman (Ithaca: 1991) 259–291.

understanding and more on bare facts and exposition. The final outcome was the fully-fledged scientific opus with a questionable appeal to the average reader.

The shift from figural to discursive exposition in the perspective literature is certainly born out with examples. Piero della Francesca's manuscript *De prospectiva pingendi* (c. 1470) indeed maintained much of the orality of address when he instructs the artist in the familiar 'tu' form ('now you must draw a line'). Most early perspectivists like Piero also maintained that narrative authority by using recognizable figures like faces to show their astonishing perspectival transformation into depth. Piero's illustrations from his treatise are frequently compared to his paintings (helping to solve art historical problems) but allow the connection because of the nature of his treatise. His discussion of a tilted head indeed looks like one of the sleeping soldiers in his *Resurrection of Christ* (Museo Civico, Sansepolcro). One could say that the narrative context of the treatise-illustration is confirmed by its similarity to the truly narrative painting. There is a one-to-one relationship. The transformations effected are recognizable. But also the *thing* transformed (head) is recognizable.

Later, however, the discursivity of the perspective treatise increased so much that the printed perspective texts were almost too complicated for the average artist to understand. Indeed, it has frequently been asked whether or not such works were even consulted by the average artist working in the late sixteenth century. The writings of Daniele Barbaro (1569), Federico Commandino (1556), Ignazio Danti (1583), Gianbattista Benedetti (1585) and Guidobaldo del Monte (1600) all share this quality. Whereas earlier perspective texts were authored by artists like Piero della Francesca and Albrecht Dürer, around 1550, in the words of J.V. Field, the 'professionals move in'.[6]

One of the first and most important professionals was the polymath Federico Commandino, a mathematician and translator of ancient scientific texts. His translation and commentary of Ptolemy's *Planisphaerium* of 1558, is usually credited with providing perspective's coming of age because it finally recognized fundamental connections between painterly perspective and astronomical projections [Fig. 1].[7]

---

[6] Field J.V., *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance* (Oxford: 1997).

[7] Commandino F., *Federici Commandini urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558); *La Prospettiva di Federico Commandino*, ed. R. Sinisgalli (Florence: 1993).

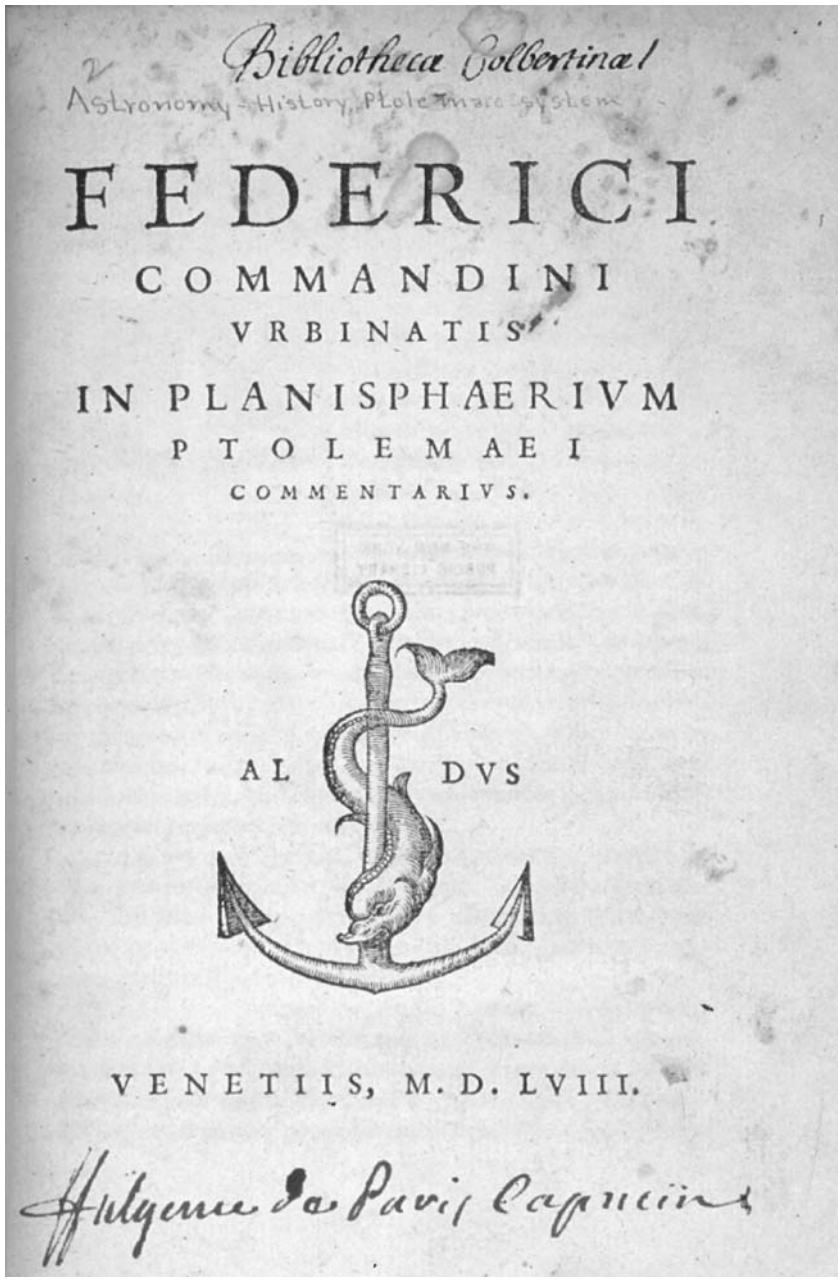


Fig. 1. Federico Commandino, *Federici Commandini Urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558), title page (New York Public Library, New York).

In spite of this sophistication, Martin Kemp notes how its 'uncompromisingly flat, abstract, geometrical presentation makes no concession to the three-dimensionality of actual objects'.[8] It is as if Commandino's sophistication is so great that he cannot communicate this very sophistication.

In his perspective 'proof' reproduced here, we can see what Kemp is talking about [Fig. 2]. Commandino first of all chooses a blank rectangle *abcd* to transform into perspective, rather than a tiled pavement or some distinguishable geometric shape like a hexagon. The rays issuing from *e* help us identify it as the viewing point for the projection, however, it is not immediately clear. The diagram functions as a pure proof.[9]

It is in the work of a student of Commandino, Guidobaldo del Monte, that Commandino's project was brought to a conclusion. In his *Perspectivae libri sex* (1600) Guidobaldo proved that there is a point of convergence for any group of parallels in any plane [Fig. 3].[10] This allowed the rigorous transformation of real world magnitudes into those of the foreshortened world and hence put perspective on a scientific footing. James Elkins hypothesizes that Guidobaldo must have had 'what we call a strong spatial sense (an ability to visualize intricate three-dimensional configurations') because his diagrams always appear 'flattened'.[11] Guidobaldo's imagination, Elkins continues, 'was less tied to objects than any other Renaissance author [. . .] he thought in terms of planes, lines, and their orientations'.[12]

---

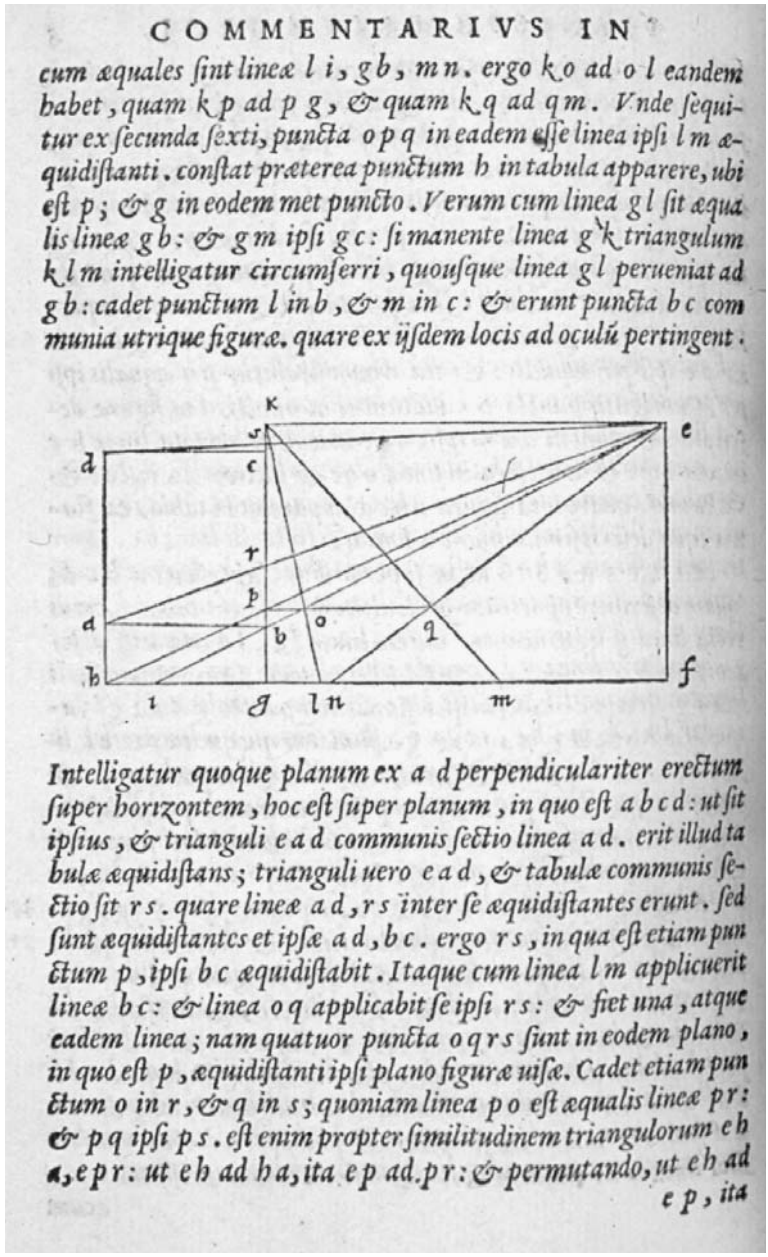
[8] Kemp M., *Geometrical perspective from Brunelleschi to Desargues: a pictorial means or an intellectual end?* (London: 1985) 112. Edgerton S., 'Image and Word in Sixteenth-Century Printed Technical Books', *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (Ithaca: 1991) 148–192, says nearly the opposite, comparing spheres. However, the conclusion we draw is relative. With simple geometrical solids the effect is more understandable, with perspective diagrams it is more opaque.

[9] Elkins J., *The Poetics of Perspective* (Ithaca: 1994) 108–110.

[10] Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600); *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei Marchesi del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati*, ed. and transl. R. Sinisgalli (Rome: 1984).

[11] Elkins, *The Poetics of Perspective* 114.

[12] Ibid., 114. He continues: 'Those doing the proving did not directly influence contemporary debates because their material was thought to be incomprehensible, irrelevant, or overly technical' (p. 116). As in the case of Commandino, there are differing views; J.V. Field writes how with Guidobaldo's diagrams, 'readers are being invited to think in three-dimensional terms'; Field, *Invention of Infinity* 173. Again, it depends on the point of view.



COMMENTARIVS IN

cum æquales ſint lineæ l i, g b, m n. ergo k o ad o l eandem habet, quam k p ad p g, & quam k q ad q m. Vnde ſequitur ex ſecunda ſexti, puncta o p q in eadem eſſe linea ipſi l m æquidiſtanti. conſtat præterea punctum h in tabula apparere, ubi eſt p; & g in eodem met puncto. Verum cum linea g l ſit æqualis lineæ g b: & g m ipſi g c: ſi manente linea g k triangulum k l m intelligatur circumferri, quouſque linea g l perueniat ad g b: cadet punctum l in b, & m in c: & erunt puncta b c communia utrique figuræ. quare ex iiſdem locis ad oculũ pertingent.

Intelligatur quoque planum ex a d perpendiculariter erectum ſuper horizontem, hoc eſt ſuper planum, in quo eſt a b c d: ut ſit ipſius, & trianguli e a d communis ſectio linea a d. erit illud tabulæ æquidiſtans; trianguli uero e a d, & tabulæ communis ſectio ſit r s. quare lineæ a d, r s inter ſe æquidiſtantes erunt. ſed ſunt æquidiſtantes et ipſæ a d, b c. ergo r s, in qua eſt etiam punctum p, ipſi b c æquidiſtabit. Itaque cum linea l m applicuerit lineæ b c: & linea o q applicabit ſe ipſi r s: & fiet una, atque eadem linea; nam quatuor puncta o q r s ſunt in eodem plano, in quo eſt p, æquidiſtanti ipſi plano figuræ uiſæ. Cadet etiam punctum o in r, & q in s; quoniam linea p o eſt æqualis lineæ p r: & p q ipſi p s. eſt enim propter ſimilitudinem triangulorum e h a, e p r: ut e h ad h a, ita e p ad p r: & permutando, ut e h ad e p, ita

Fig. 2. Federico Commandino, *Federici Commandini Urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558), fol. 3 r (New York Public Library, New York).

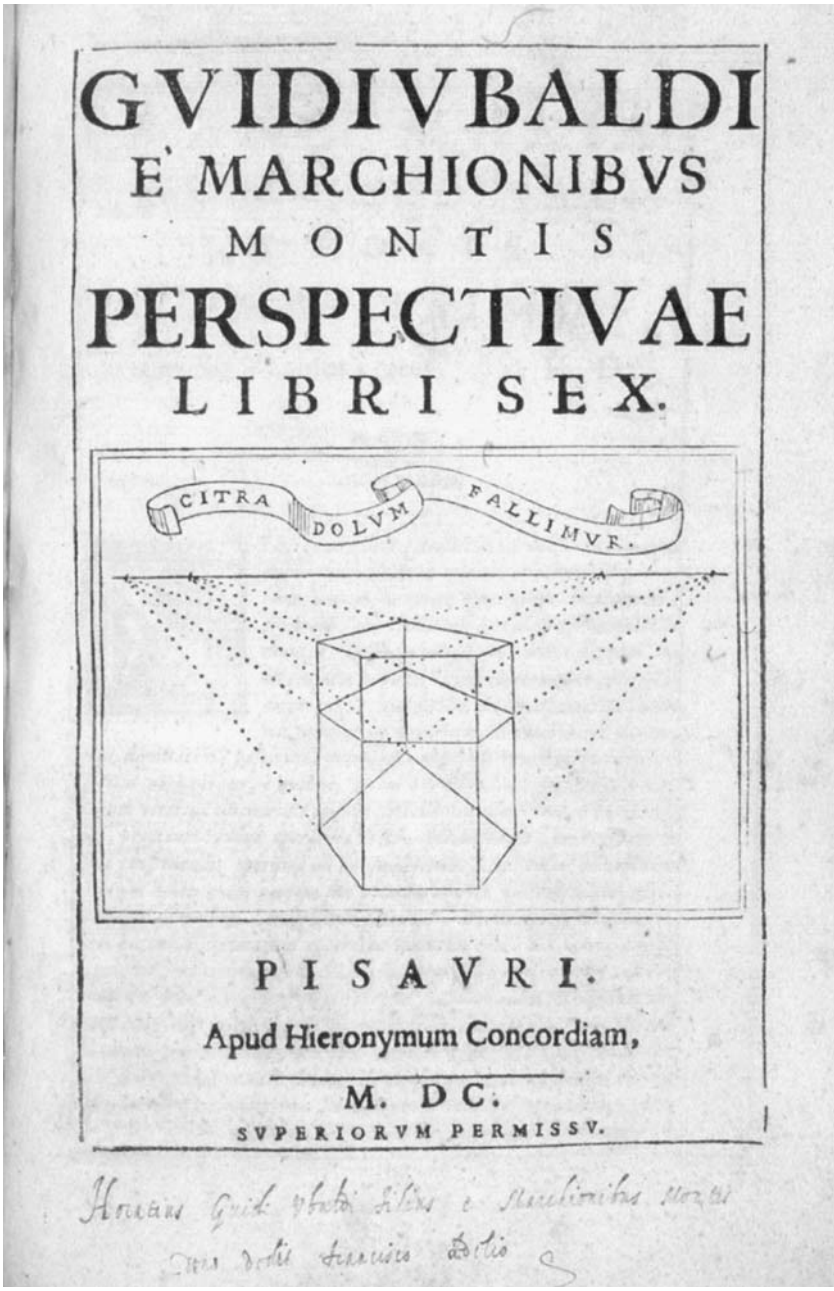


Fig. 3. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), title page (Firestone Library, Princeton University).

Once again, in demonstrating one of Guidobaldo's proofs (the 13th or 'decimustertius modus'), any hint of the recognizable triangle *BCD* found in the overhead view of the initial exposition and in the quicker application [Fig. 4, bottom] is lost in the first application [Fig. 4, top]. A tangled mess of lines contains the superimposition of two views. No leeway is given to the viewer, just very complex planar geometry.

Thus, the later treatises affected the aloofness of a Euclidean proof. Unlike the case of Piero della Francesca, Commandino's and Guidobaldo's images do not have ready application to the real world, yet they were the most sophisticated statements of perspective science to date. The paradox is this: The very scientific writing in which we recognize the rudiments of modern geometric thinking was precisely that which became most opaque to the concerns of pictorial art. But this has led to the incorrect assumption that later sixteenth-century art was unconcerned with perspective. Emblematic of this is the brief treatment given to perspective by Giorgio Vasari in his widely-read *Le Vite de' Più Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti* (1550/1568).[13] In fact more than a generation of scholarship equated Mannerism with no interest in perspective.[14] It might be more accurate to say, however, that the Central Italian painters were less concerned, for large-scale canvases in Venice prominently display perspective backgrounds (Titian, Tintoretto, Veronese). Or it might be more accurate to say that *altarpiece* painters were less concerned, for the cultivation of perspective knowledge continued in *quadratura* painting, scenography and ephemeral architecture.[15]

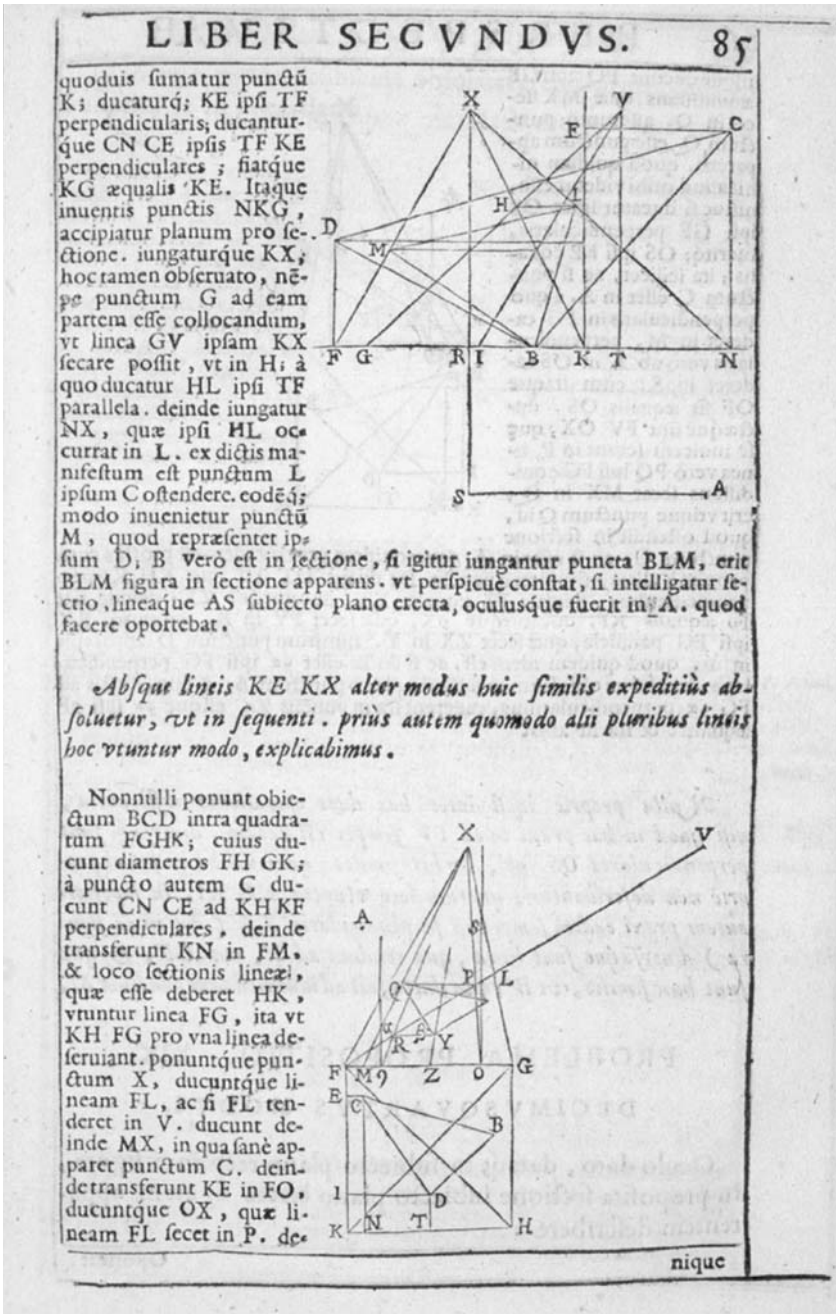
Moreover, these perspective-like activities did not take place in a vacuum, for there was also a sophisticated public who consumed these images. Viewers not only carried on sophisticated perspective knowledge in their intercourse with images, but furthermore these skills fleshed out the bare picture supplied by the perspective trea-

---

[13] Vasari G., *Le vite de' eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino*, (1550 and 1568), ed. P. Barocchi (Florence: 1966).

[14] This is especially true of Panofsky E., 'Perspektive als symbolische Form', *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925* (Leipzig: 1927); *Perspective as Symbolic Form*, transl. C. Wood (New York: 1991).

[15] Even this has been recently contested by Thomas Puttfarken, for whom Mannerist figures still possess a lifesize 'presence' that can be equated loosely to perspective (*The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400–1800* (New Haven: 2000)).


LIBER SECVNDVS. 85

quoduis ſumatur punctũ K; ducaturq; KE ipſi TF perpendicularis; ducanturque CN CE ipſis TF KE perpendiculares; fiatque KG æqualis KE. Itaque inuentis punctis NKG, accipiatur planum pro ſectione. iungaturque KX, hoc tamen obſeruato, nempe punctum G ad eam partem eſſe collocandum, vt linea GV ipſam KX ſecare poſſit, vt in H; à quo ducatur HL ipſi TF parallela. deinde iungatur NX, quæ ipſi HL occurrat in L. ex dictis manifeſtum eſt punctum L ipſum C oſtendere. eodemq; modo inuenietur punctũ M, quod repræſentet ipſum D; B verò eſt in ſectione, ſi igitur iungantur puncta BLM, erit BLM figura in ſectione apparens. vt perſpicuè conſtat, ſi intelligatur ſectio, lineaque AS ſubiecto plano erecta, oculusque fuerit in A. quod facere oportebat.

Abſque lineis KE KX alter modus huic ſimilis expeditiùs abſoluetur, vt in ſequenti. priùs autem quomodo alii pluribus lineis hoc vtuntur modo, explicabimus.

Nonnulli ponunt obiectum BCD intra quadratum FGHK; cuius ducunt diametros FH GK; à puncto autem C ducunt CN CE ad KH KF perpendiculares, deinde transferunt KN in FM, & loco ſectionis lineæ, quæ eſſe deberet HK, vtuntur linea FG, ita vt KH FG pro vna linea deſeruiant. ponuntque punctum X, ducuntque lineam FL, ac ſi FL tenderet in V. ducunt deinde MX, in qua ſanè apparet punctum C. deinde transferunt KE in FO, ducuntque OX, quæ lineam FL ſecet in P. de-

nique

Fig. 4. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), 85 (Firestone Library, Princeton University).

tises of the era such as Commandino's and Guidobaldo's. Members of the cultural elite, which artists belonged to, had the perceptual expertise to translate from one opaque domain of experience to another. The viewer of Commandino's and Guidobaldo's proofs could draw on a lifetime of collateral experiences that supplied the cognitive capacities to bring these very images to life.

Drawing attention to this point helps to highlight the distinction between perspective's scientific coherence and the cognitive abilities associated with it. Recent debates over the interpretation of Renaissance perspective pit the history of mathematics and its penchant for the march of mathematical progress along an a-historical timeline against an historicized view of the period that sees perspective treatises as rhetorical statements fashioned in a pre-scientific ambience.[16] The former view sees mathematical errors in mathematical proofs as near guesses at answers eventually supplied by later mathematicians, the latter view instead sees the notion of proof to be anachronistic and not a feature of Renaissance thinking. What I can add to the debate is the recognition that, independent of correct or incorrect perspective textual rationalization, cognitive capacities for perceiving depth in drawn and painted marks was quite heightened, and this has a lesson to teach us when we argue over these same textual rationalizations.

Reasons and Non-Reasons for Specialization

Before moving on to a discussion of these cognitive capacities, it is necessary to remove some alternative explanations for the specialization of the perspective treatise. All of these explanations, incidentally, alienate artists from perspective knowledge due to linguistic, thematic or professional commitments. What I want to argue, instead, is that all factors point to the participation of artists in this (pseudo)scientific culture and that, rather than specialization being due to the estrangement of the artist from the world of formalized treatise knowledge, they were in fact as emphatically included as ever before.

---

[16] In the mathematical camp we may place Martin Kemp (Kemp M., *The Science of Art: Optical Themes in Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: 1990) and in the latter Elkins, *The Poetics of Perspective*.

The most obvious reason for a lack of participation by artists in print culture is simply textual literacy. Formal science utilized Latin and as perspective became scientific it was written in a language inaccessible to the public. This is thus first of all a question of language. Indeed, the language of presentation of both Commandino's and Guidobaldo's treatises was Latin, signalling their specialized nature. Mary Henninger-Voss has discussed the issue of literacy as regards Guidobaldo's *Mechanicorum liber* (1577), which was translated into Italian for use in a practical military context.[17] Guidobaldo, she argues, had to negotiate the popularization of his ideas while maintaining the dignity of mechanical knowledge; where language no longer served as a barrier, the intellectual positioning of the science did. So the simplest explanation might be that the alienation of our treatise-writers from the larger public was due simply to language.

It is true that most artists did not know Latin, and would not have had easy access to these volumes. But the question is one of learning, not class. Elizabeth Eisenstein writes that:

> It is true that the sixteenth-century physician who used Latin was regarded as superior to the surgeon who did not, but also true that neither man was likely to belong to the highest estates of the realm. Insofar as the vernacular-translation movement was aimed at readers who were unlearned in Latin, it was often designed to appeal to pages as well as apprentices; to landed gentry, cavaliers, and courtiers as well as to shopkeepers and clerks.[18]

Even if these particular perspective treatises were written in Latin, they are only the most significant to us because they advanced scientific knowledge. In addition to them, there is a host of less progressive treatises usually written in the vulgar that has fallen out of the canon of perspective thinking but that nevertheless constituted its background in the late sixteenth century, as it became more and more popular. These more accessible treatises also became increasingly illustrated, or even solely illustrated, as in the case of Hans Vredeman de Vries' *Perspective* (1604), with simplified, easy to copy

---

[17] Guidobaldo del Monte, *Mechanicorum liber* (Pesaro: 1577). Pigafetta F., *Le mechaniche* (Venice: 1581). Henninger-Voss M., 'Working Machines and Noble Mechanics: Guidobaldo del Monte and the Translation of Knowledge', in *Isis* 91 (2000) 233–259.

[18] Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* 69.

diagrams, pointing to a new kind of visual literacy.[19] Thus, alongside the opaque professionals' perspective-geometry treatise we have the more popularizing volume for wider consumption.

In an enlightening discussion of architectural treatises, Margaret D'Evelyn has shown how rhetorical concepts affected architects construction of their treatises in the relation of text and image.[20] Each modality amplified the other, and neither was neglected at the expense of the other. When we recall the fact that many aspects of sixteenth century semantics were spatialized as in the case of the 'houses of memory,' we realize that linear text and spatial vision were not as conceptually separated as they are today.[21]

Furthermore, there are sociological factors to consider. As the sixteenth century progressed, there were increasing attempts to elevate the status of the visual as an ennobled form of knowledge. An example is provided again by Giorgio Vasari. Vasari discussed painting as a liberal art in his *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti* (1550/1568) by encompassing the three arts of painting, sculpture and architecture under 'disegno', a respectable faculty of judgment. Drawing on Aristotle (probably upon the advice of his friend, the humanist Vincenzo Borghini), *disegno* became a principle of signifying by analogy.[22] Furthermore, by citing these 'arts of design' (*arti di disegno*), Vasari avoided the current term *artefici* used also for common craftsmen. 'Artist' had not yet been invented and could only be applied once the aggrandizements of Vasari were taken for granted.[23]

---

[19] Vredeman de Vries H., *Perspective* (Antwerp: 1604) can be compared here to Giacomo Barozzi da Vignola's *Le Regole delli Cinque Ordini d'Architettura* (Rome: 1562), which included high quality engraved images with little commentary.

[20] D'Evelyn M., *Word and Image in Architectural Treatises of the Italian Renaissance* [Ph.D. dissertation] (Princeton: 1994).

[21] Wildgen W., 'The History and Future of Field Semantics. From Giordano Bruno to Dynamic Semantics', in Albertazzi L. (ed.), *Meaning and Cognition. A Multidisciplinary Approach* (Amsterdam: 1999).

[22] Williams R., *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy* (New York: 1997) 51.

[23] Already in Castiglione's *Il Cortegiano* the gentleman was encouraged to know how to draw and by the middle of the century we see Alessandro Allori (1536–1609) giving actual instruction in his unpublished manuscript of the *Ragionamenti delle regole del disegno* (mid-1560s), which signals the birth of the *amateur*. On Allori, see Ciardi R.P., 'Le Regole del disegno di Alessandro Allori e la nascità del dilettantismo pittorico', *Storia dell'arte* 12 (1971) 267–284.

Neal Gilbert has noted the ordering common to many different genres of late sixteenth century treatises which tend to include *ratio*, *methodus* and the like in their titles.[24] This reflects not only a stage in the development of the western intellectual tradition, but a sociological development as the gentleman was called upon to be responsible for more and more areas of knowledge. Examples from disciplines bordering on perspective are Richard Eden's *The Arte of Navigation* which, according to Richard Cunningham, was produced not just for mariners and pilots but enlightened gentlemen.[25] Of course, as we just noted, artists now counted themselves in this company and in fact evidence bears out that they sought just these kinds of books.[26]

Finally, artists did not passively imitate the gentlemanly culture that surrounded them but entered and appropriated it by becoming authors themselves. Vasari's *Le vite* did not claim specialized knowledge for its author beyond the special judgment of *disegno*. But other artists announced their expertise. Thus the act of writing a treatise often had self-interested motivations, to win favor and patronage for their authors. We need not go so far as to call these authors 'self-taught, social-climbing artisan-engineers' as Samuel Edgerton does, but the authorial highlighting of all printed texts would only honour those that wrote them.[27] Consequently, in their self-promotion the texts would also include the degrees of discursivity and opacity we have been investigating.

---

[24] Gilbert N., *Renaissance Concepts of Method* (New York: 1960).

[25] Cortes M., *The arte of nauigation conteyning a compendious description of the sphere with the makying of certen instruments and rules for nauigations: and exemplified by manye demonstrations*, transl. R. Eden (London: 1561). Cunningham R., 'Toward a History of Reading Richard Eden's *The Arte of Navigation*' (Renaissance Society of America: March 2002).

[26] Invetories of artists' libraries are exceedingly rare, but for one example see Gerda Soergel-Panofsky, 'An Artist's Library in Rome around 1600', in Flemming V. – Schütze S. (eds.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, (Mainz: 1996) 367–380. Durante Alberti's library contained texts by Euclid, Vignola and Serlio; although not specified, any could have been the perspective treatises by these authors.

[27] Edgerton S., 'Image and Word in Sixteenth-Century Printed Technical Books', 166.

Readers 'On their Mettle'

One can see how a sophisticated culture of vision was enacted even beyond the confines of perspective proper. Early modern society valorized visual knowledge, artists claimed their place in the classes that possessed this knowledge, and they actively maintained and consequently expanded this position. I want to turn next to the mechanisms by which this knowledge could be more tangibly reproduced, that is, the tacit perceptual abilities viewers and readers carried with them when confronted with seemingly difficult perspective diagrams.

Tacit perceptual abilities bring to mind Michael Baxandall's well-known concept of the 'period eye' and the 'cognitive style' of the fifteenth century.[28] Most famously, Baxandall stressed the mathematical knowledge learned in *abbaco* school, a training common to all middle class Italians.[29] This included the skill of gauging, the estimating of volume, and the rule of three, the derivation of an unknown sum from three that are known. Average people carried these intellectual skills with them and this added a level of meaning to the images produced in these cultures, especially since the artists shared these skills as well. Viewers confronted by an image were 'on their mettle,' and used tacit knowledge to enrich or, since the artist also shared the knowledge, to *recover* the complete meaning behind the image. Piero della Francesca's volumetric bodies were only the most conspicuous images to gain meaning by such a process.

The 'period eye' is one of those much-lauded concepts that is actually employed almost nowhere in subsequent scholarship. Indeed, it is often said that Baxandall has been more influential on anthropologists and sociologists, who routinely discuss him.[30] But let us go back to Baxandall's source of the period eye in the cross-cultural psychology of Herman Witkin, a pioneer in this branch of research as well as the study of sex and personality differences in perception.[31] Witkin based his concept on 'perceptual differentiation,' acquired

---

[28] Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: 1972).

[29] For more on *abbaco*, see Grendler P., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning*, 1300–1600 (Baltimore: 1989) 311–319.

[30] On the reception of Baxandall's ideas, see Allan Langdale, 'Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye', in Rifkin A. (ed.), *About Michael Baxandall* (Oxford: 1999) 17–35.

[31] Witkin H., 'A Cognitive Style Approach to Cross-Cultural Research', *International Journal of Psychology* 2 (1967) 233–250.

through culturally-supported kinds of learning. This is where we really need to go to follow up Baxandall's insights for perspective.

John Berry was a collaborator of Witkin and has continued to develop a sophisticated model of visual skills. He sees cognitive abilities as arising from the concerted adaptation of biological and cultural factors to ecological demands: 'abilities are behaviours that reach stable levels through the adaptation of cerebral structures to ecological demands [. . .] Abilities develop in response to ecological demands that themselves are modified by skill acquisition.'[32] The impressive fact about the theory is that it is naturalistic, and shows how different abilities are more or less predictably based on ecological needs.

At this point I want to build some bridges from the abstract academic discussion of perspective to popular practice that does not necessarily point to the mastery of such problems, but the solving of similar problems of 'visual thinking', to borrow the phrase of Rudolf Arnheim. In each case, we can follow Baxandall's fifteenth century lead of the viewer 'on their mettle' when looking at these works: 'a man with intellectual self-respect was in no position to remain quite passive; he was obliged to discriminate.'[33] Except I am reversing Baxandall's procedure. Instead of day-to-day skills enlightening works of art, we begin with the skill of viewing works of art to enlighten the practical activity of understanding a scientific treatise. For the fifteenth-century Baxandall had to reinvest artistic objects with native skills while it is now necessary to do the opposite and reanimate scientific objects with the artistic skills that would have accompanied them.

In fact, before we move on to perspective proper, it will do well to consider first a case of mechanical illustration that has the advantage of being more general and accessible. Here we are concerned with the use of the conventions of the cut-away illustration with number-coded captions in both scientific and popular contexts. Such captioned illustrations reach their maturity in our period, for example, in Agricola's *De re metallica libri XII* published in Basle in 1556.[34]

---

[32] Berry J., 'The comparative study of cognitive abilities', in Irvine S.H. – Newstead S. (eds.), *Intelligence and Cognition: Contemporary Frames of Reference* (Dordrecht: 1987) 393–420.

[33] Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 34.

[34] Bauer (Agricola) G., *De re metallica libri XII* (Basle: 1556); Edgerton S., "Image and Word".

Agricola's illustration of a reciprocal suction pump employed in a mine shaft employs both cutaway, transparent and exploded views, together with correlated alphabetical markings to explain each part.

This work shows a veritable advance in scientific illustration so that, if challenged, one could construct such a device (which is, after all, the main advantage of western scientific representational conventions). Even so, the image is somewhat chaotic to the casual observer. It is more or less legible but if we challenge its coherence, the scale relations are none too convincing, and the implements deployed in exploded view are placed awkwardly on the frontal plane. Would such an image be opaque to the average person, ignorant of the most advanced science?

In fact, such images were well known to average people who consumed them in a religious context. Especially under the spur of the Counter-Reformation, authoritative editions of the Gospels were produced with an explanatory apparatus. The best known example is of course the gospel book produced by the Jesuit Jerome Nadal, the *Evangelicae historiae imagines, adnotationes et meditationes* printed in Antwerp in 1593.[35] Each of the scenes was engraved by the Wierix brothers and alphabetical indications added to the scenes with correspondences in the gospel text.

To be sure, the representational conventions of cut-away and number-coded views originally arose in the sciences (as indeed Agricola's treatise predates Nadal's gospel by forty years). But it is a feature of our discussion that such ideas could enter the mainstream, where they could then re-exert themselves in the scientific sphere once again in a dialectic of visual literacy.

One can see here the reversal of Baxandall's scheme, whereby the consumer of scientific texts (instead of the works of art) brought with them notions from general artistic culture (rather than 'science'). Let us see how this relates to more properly perspectival projects. Here I shall take advantage of a persistent coupling of theoretical and practical problems in perspective science in the discussion of scenography, which perspective writers were called upon and felt compelled

---

[35] Nadal J., *Evangelicae historiae imagines* (Antwerp: 1593). The convention of letter-coding was already in use in the Jesuit Hungarian College, Santo Stefano Rotondo, painted by Niccolo Circignani in 1581–1582; cf. Buser T., 'Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome,' *Art Bulletin* 58 (1976) 424–425. For another contemporary use of this convention, see David J., *Veridicus Christianus* (Antwerp: 1603). Freedberg D., *The Power of Images* (New York: 1989) 183–184.

to treat. It shall provide the necessary bridge between artistic and scientific spheres that will demonstrate a sharing of cognitive skills.

We can begin with one of the first of our theorists who may be counted among the 'professionals,' Daniele Barbaro. His *La pratica della prospettiva* (1569) [Fig. 5] was merely a part of an active humanistic activity that included several editions of Vitruvius' *Ten Books of Architecture*.[36] In addition to providing a serviceable treatise on perspective in Italian, as well as the most sophisticated commentary of Vitruvius up to his time, Barbaro was a deeply cultured man who collaborated with the architect Palladio.

As noted, Barbaro wrote in Italian and his treatise is probably the least specialized of all those discussed; charactistically, he mentioned Commandino's works and called them 'dark and obscure'.[37] Not surprisingly, Barbaro is well known to have copied long sections of other theorists, especially Piero della Francesca and Albrecht Dürer. Barbaro's discussion of scenography, too, is rather perfunctory.[38] It lacks cohesion and, in this case, the author borrows examples of standard scenes of a Tragedy and Comedy from the works of Sebastiano Serlio. Barbaro only gives one 'perspective' diagram and shows a method of bringing a cord from the vanishing point of the scenography and drawing it to various points in the audience to judge the correctness of the perspective [Fig. 6].

Barbaro was well-versed in ancient theatre from his work on Vitruvius and his long and fruitful collaboration with the architect Palladio is significant because it extended also into theatre design. The latter illustrated his commentary on Vitruvius and designed his villa at Maser, where scenographic-like frescoes by Veronese decorated the walls.[39] Not surprisingly, Palladio actually had a hand in

---

[36] Barbaro produced an Italian edition and commentary in 1556, and an improved Italian and Latin edition and commentary in 1566: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (Venice: 1556); *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileiensis: multis aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, et figuris* (Venice: 1567); *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui rivedi et ampliati; & ora in piu commoda forma ridotti* (Venice: 1567).

[37] Barbaro D., *La pratica della prospettiva* 3: 'oscure, et difficili'.

[38] Ibid., 155–158.

[39] For Barbaro and Palladio's collaboration at the Villa Maser, see Cocke R., "Veronese and Daniele Barbaro. The Decoration of the Villa Maser", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972) 226–246.

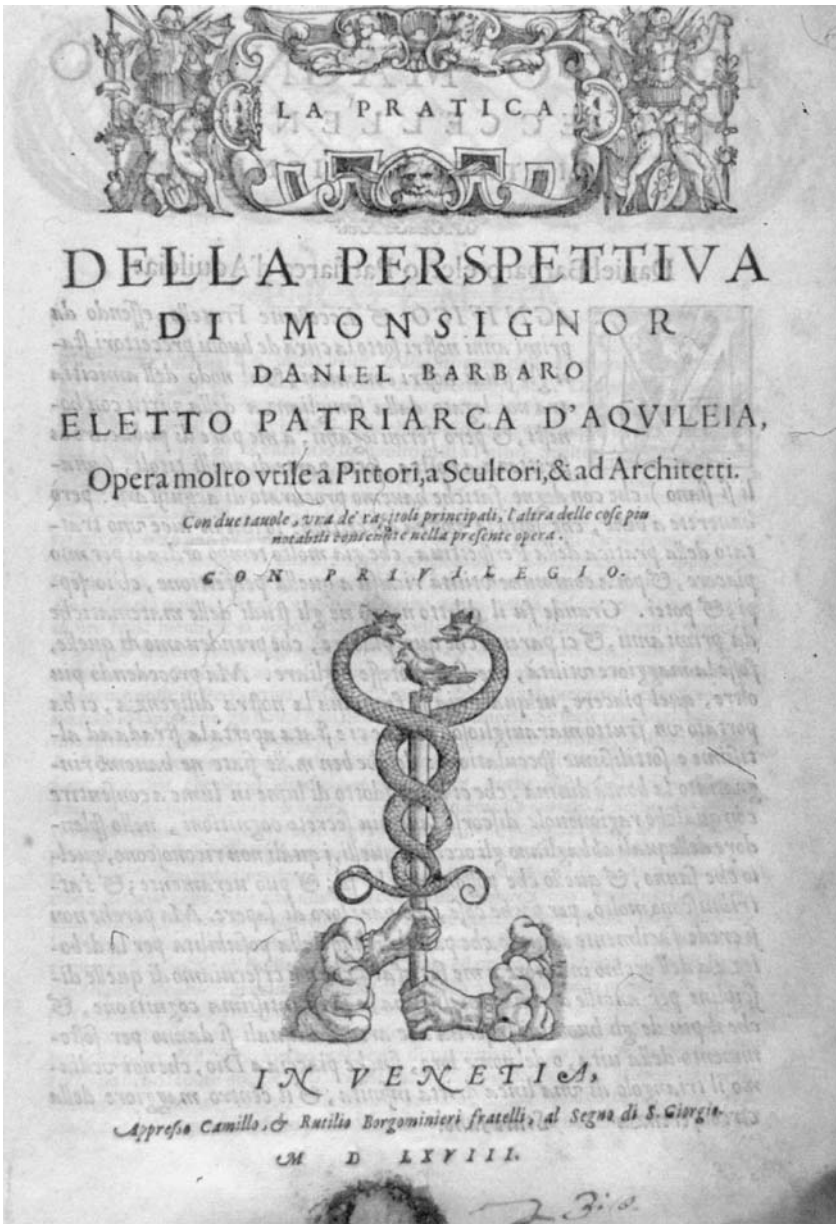
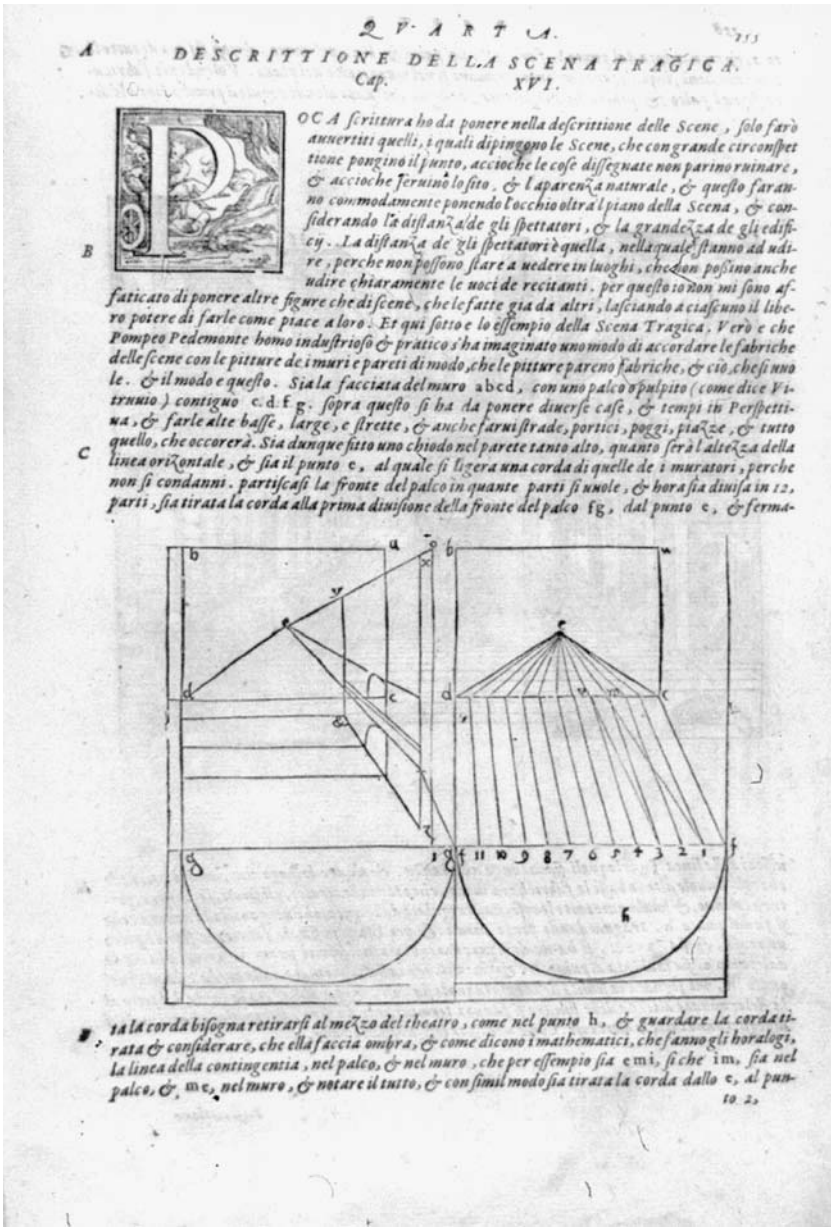


Fig. 5. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (Venice: 1569), title page (University of Pennsylvania, Fine Arts Library; photo: author).



2. PARTE. 115

A DESCRITTIONE DELLA SCENA TRAGICA.

Cap. XVI.

POCA scrittura ho da ponere nella descrittione delle Scene, solo farò auuertiti quelli, i quali dipingono le Scene, che con grande circonspettione pongino il punto, accioche le cose disegnate non parino ruinare, & accioche fermino lo sito, & l'apparenza naturale, & questo faranno commodamente ponendo l'occhio oltra'l piano della Scena, & considerando l'a distanza de gli spettatori, & la grandezza de gli edificij. La distanza de gli spettatori è quella, nella quale stanno ad udire, perche non possono stare a uedere in luoghi, che non possino anche udire chiaramente le uoci de recitanti. per questo io non mi sono affaticato di ponere altre figure che di scene, che le fatte gia da altri, lasciando a ciascuno il libero potere di farle come piace a loro. Et qui sotto e lo essempio della Scena Tragica. Vero e che Pompeo Pedemonte homo industrioso & pratico s'ha imaginato uno modo di accordare le fabriche delle scene con le pitture de i muri e pareti di modo, che le pitture pareno fabriche, & ciò che si uede. & il modo e questo. Sia la facciata del muro abcd, con uno palco o pulpito (come dice Vitruuio) contiguo cdfg. sopra questo si ha da ponere diuerse case, & tempi in Perspettiua, & farle alte basse, large, e strette, & anche farui strade, portici, poggi, piazze, & tutto quello, che occorerà. Sia dunque fitto uno chiodo nel parete tanto alto, quanto sarà l'altezza della linea orizontale, & sia il punto e, al quale si ligera una corda di quelle de i muratori, perche non si condanni. partiscasi la fronte del palco in quante parti si uuole, & hora sia diuisa in 12. parti, sia tirata la corda alla prima diuisione della fronte del palco fg, dal punto e, & ferma-

ta la corda bisogna retirarsi al mezzo del theatro, come nel punto h, & guardare la corda tirata & considerare, che ella faccia ombra, & come dicono i mathematici, che fanno gli horalogi, la linea della contingentia, nel palco, & nel muro, che per essempio sia emi, si che im, sia nel palco, & me, nel muro, & notare il tutto, & con simil modo sia tirata la corda dallo e, al punto 2,

Fig. 6. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (Venice: 1569), 155 (University of Pennsylvania, Fine Arts Library; photo: author).

designing a theatre—the Teatro Olimpico—for the local Vicentine academy to which he and Barbaro both belonged.[40]

It is not just the biographical details that link Barbaro's scientific and cultural worlds together. What is more important are the cognitive abilities that the theatre-going public possessed, abilities that allowed a given viewer to 'read into' a technical scenographic discussion. This holds true for an even more technical perspectivist, Ignatio Danti, in his *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (1583). Danti—a truly professional mathematician and not an enlightened patrician like Barbaro—published the writings on perspective by the architect Giacomo Vignola and added his own commentary [Fig. 7].

Danti too addressed scenography but now with greater detail. Unlike Barbaro's cryptic diagram, Danti added indications to better understand the position of the cord and tied it to an illusionistic peg [Fig. 8]. If anything, this makes the diagram more life-like, and as Field points out, mathematically the use of the peg and string is still a 'cop out'.[41] It is not up to the standard of most of Danti's writing which touches on astronomy and shadow projection.[42]

Matters can stand here until we remember that Danti's brother was the sculptor, Vincenzo, and that Florence, like Barbaro's Vicenza, was simply saturated with a theatre culture that Danti could not have escaped. He mentions scenography elsewhere in his treatise, as when he discusses Baldassare Lanci's *periactoi* system—vertical triangular-shaped boards that could be turned for quick scene changes—which was used for the production of *La Vedova* in Florence in 1569.[43]

---

[40] For the Teatro Olimpico, see Gioseffi D., "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del Teatro vitruviano", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 16 (1974) 271–286; and Zorzi G., "Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli 'Uffizi' di Firenze e nei documenti della 'Ambrosiana' di Milano", *Arte Lombarda* 10 (1965): 70–97; Field J.V., *The Invention of Infinity*, 136–142.

[41] Field, *The Invention of Infinity*, 134.

[42] Significant here is Danti's edition of Euclid, *La prospettiva di Euclide* (Florence: 1573).

[43] Lanci was born in Urbino and may have been trained by Commandino before he worked in Florence. He was an architect and it is interesting for our purposes that he devised a perspective instrument, also described by Danti (and before him, Barbaro); cf. Corrado Maltese, "La prospettiva curva di Leonardo da Vinci e uno strumento di Baldassare Lanci", in *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni. Atti del convegno internazionale di studi*, Milano 11–15 ottobre 1977 (Florence: 1980) 30–34. The alternation between more strictly theoretical and applied perspectives is obviously significant for our discussion.

Fig. 7. Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola*, (Rome: 1583), title page.

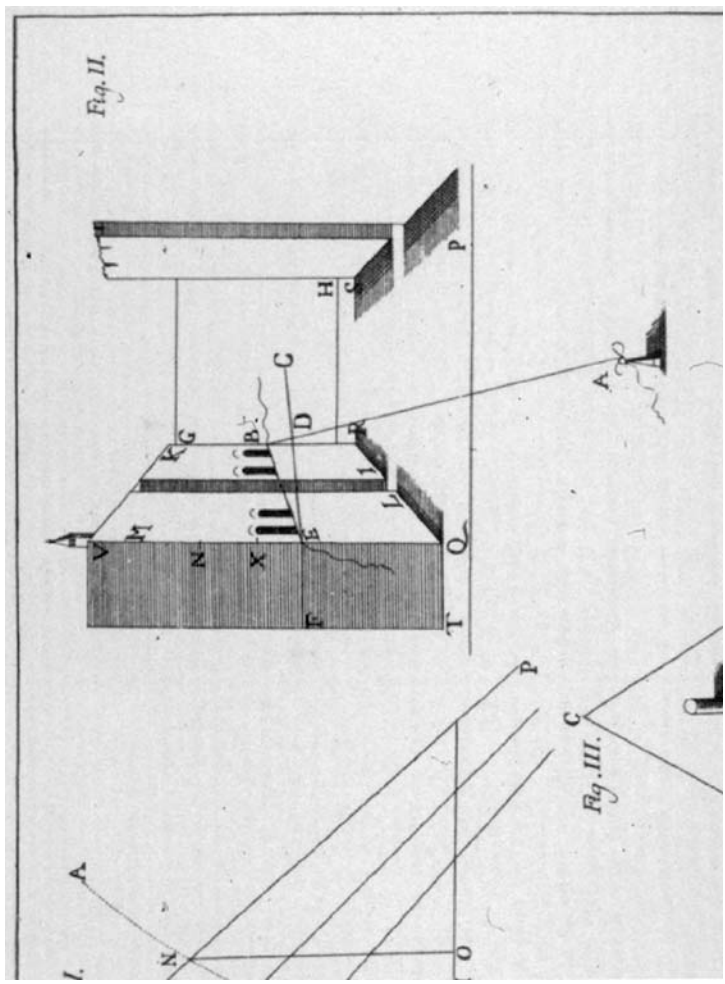


Fig. 8. Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (Rome: 1583).

Such ideas were obviously never far from his mind as he ruminated on the geometrical foundations of scenography and, of course, nor for that matter were these matters far from the mind of those reading his text, who also would bring those skills toward its comprehension.

My final example is Guidobaldo del Monte's *Optica libri sex* (1600), the text in which the parallel theorem is proven and consequently the text which placed perspective on a scientific footing. Guidobaldo includes a final section on scenography which, true to his mathematical reputation, is a rigorous derivation of view points from various scenes. Thus for the first time scenography becomes a purely formal mathematical problem [Fig. 9]. Yet even scenography for Guidobaldo was not a purely academic exercise.

We are not surprised to find once again that the specialist was called upon to help with actual decorations, in this case not scenography but ephemeral *apparati* which relied heavily on perspective. Guidobaldo must have been involved in decorating his native Pesaro for several festive occasions, but the best documented case is the ephemeral decoration for the arrival of Pope Clement VIII in 1598, when the Pope was on his way to Ferrara to take possession of the extinct duchy of Ferrara. We know that Guidobaldo designed the arches, and hosted the painters in his ample home.[44]

Thus we know that Guidobaldo was actually involved with the theatre, or something like it. But we would not really need this evidence as he was a nobleman in the Duchy of Urbino where many famous theatrical performances had taken place over the years, including one of the very first of Torquato Tasso's *Aminta* in 1574 in Pesaro itself.[45]

There is no question that Guidobaldo's diagrams were excessively analytical for the average practicing scenographer. As Field has written, the scenographer's job was to provide surprises, not to construct a perfect perspective world.[46] Nevertheless, we can remind ourselves that the experience of theatre-going was so ubiquitous at the time, that it was a relatively easy task for contemporaries to feel their way

---

[44] Scorza G.G., *Pesaro fine secolo XVI. Clemente VIII e Francesco Maria II della Rovere* (Venice: 1980); cf. Battistelli F., 'Architettura e apparati,' in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi*, ed. F. Battistelli (Venice: 1986) and Mariano F. (ed.), *Il Teatro nelle Marche: Architettura, Scenografia e Spettacolo* (Jesi: 1997).

[45] Solerti A., *Vita di Torquato Tasso*, 3 vols. (Turin: 1895) 190.

[46] Field, *The Invention of Infinity* 175.

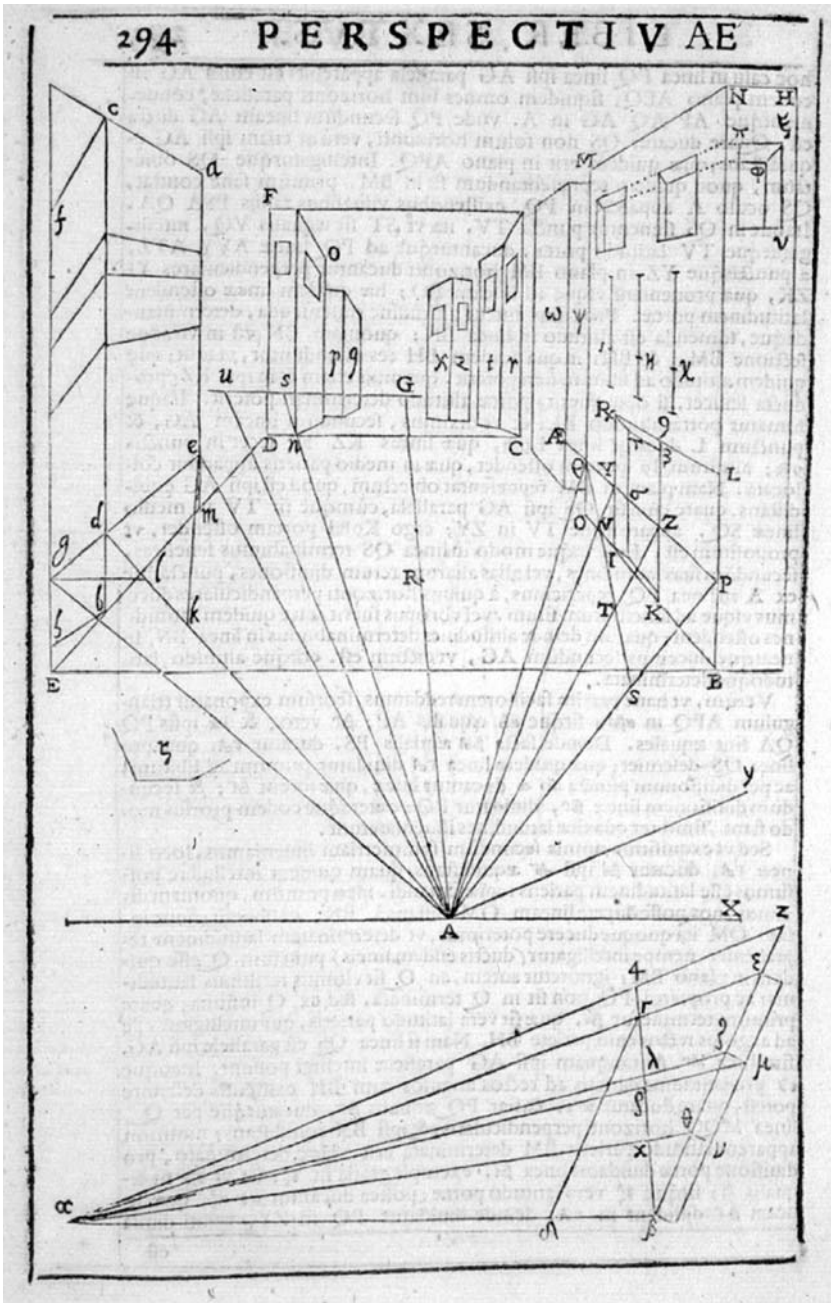


Fig. 9. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), 294 (Firestone Library, Princeton University).

into one of Guidobaldo's diagrams. This is not to say that they would have understood them mathematically, nor that Guidobaldo followed absolute standards for mathematical rigor. But the opaque complexity of the diagram would have been overcome. The diagrams would have been analogized to actual theatrical experiences, providing an entry well into their comprehension.

The fact that artists and lay public shared cognitive abilities is not an academic point. It has greater implications for the way that we theorize the meaning of perspective in the early modern period. The bleeding of cognitive skills between artistic and scientific realms points to a low-level of proficiency in perspective understanding that was shared, in spite of the often rare content of actual perspective thinkers' texts, and facilitated understanding. This is not to say that even they understood perspective correctly, but it puts them into the same cognitive world, where perspective-like effects were understood to deal in illusions of depth. Tacit skills provided the lost background to the scientific literacy of the late Renaissance perspective consumer. The words of Field turn out to be truer than she might have believed when she said, 'abstract and patrician though the work of Commandino, Benedetti and Guidobaldo may seem, it turns out not to have been quite abstract enough.'[47]*

[47] Ibid., 177.

* This paper was greatly helped by the kind suggestions of Benedict Leca and Arielle Saiber.

Selective Bibliography

Alberti L.B., *Della Pittura* (Florence: 1950).

Barbaro D., *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (Venice: 1556).

——, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui rivedi et ampliati; et ora in piu commoda forma ridotti* (Venice: 1567).

——, *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileiensis: multis aedificiorum, horologiorum et machinarum descriptionibus, et figuris* (Venice: 1567).

——, *La pratica della prospettiva* (Venice: 1569).

Battistelli F., "Architettura e apparati", in Battistelli F. (ed.), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi* (Venice: 1986).

Bauer (Agricola) G., *De re metallica libri XII* (Basle: 1556).

Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: 1972).

Berry J., "The comparative study of cognitive abilities", in Irvine S.H. – Newstead S. (eds.), *Intelligence and Cognition: Contemporary Frames of Reference* (Dordrecht: 1987) 393–420.

Brown C.J., "Text, Image and the Authorial Self-Consciousness", in Hindman S. (ed.), *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450–1520* (Ithaca: 1991) 103–142.

Buser T., "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome", *Art Bulletin* 58 (1976) 424–425.

Camille M., "Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine*", in Hindman S. (ed.), *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450–1520* (Ithaca: 1991) 259–291.

Ciardi R.P., "Le Regole del disegno di Alessandro Allori e la nascità del dilettantismo pittorico", *Storia dell'arte* 12 (1971) 267–284.

Cocke R., "Veronese and Daniele Barbaro. The Decoration of the Villa Maser" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972) 226–246.

Commandino F., *Federici Commandini urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558); Sinisgalli R (ed.), *La Prospettiva di Federico Commandino* (Florence: 1993).

Cortes M., *The arte of nauigation conteyning a compendious description of the sphere with the makying of certen instruments and rules for nauigations: and exemplified by manye demonstrations*, transl. R. Eden (London: 1561).

Danti I., *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (Rome: 1583).

David J., *Veridicus Christianus* (Antwerp: 1603).

D'Evelyn M., *Word and Image in Architectural Treatises of the Italian Renaissance* [Ph.D. dissertation] (Princeton: 1994).

Dürer A., *Unterweysung der Messung* (Nuremberg: 1525; Nuremberg: 1538).

Edgerton S., "Image and Word in Sixteenth-Century Printed Technical Books", *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (Ithaca: 1991), 148–192.

Elkins J., *The Poetics of Perspective* (Ithaca: 1994).

Eisenstein E., *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge: 1993).

Field J.V., *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance* (Oxford: 1997).

Freedberg D., *The Power of Images* (New York: 1989).

Gilbert N., *Renaissance Concepts of Method* (New York: 1960).

Gioseffi D., "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del Teatro Vitruviano", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 16 (1974) 271–286.

GRENDLER P., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600* (Baltimore: 1989).

GUIDOBALDO DEL MONTE, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600); *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei Marchesi del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati*, ed. and transl. R. Sinisgalli (Rome: 1984).

IVINS W., *On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective* (New York: 1973).

KEMP M., *Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues: a Pictorial Means or an Intellectual End?* (London: 1985).

——, *The Science of Art: Optical Themes in Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven: 1990).

LANGDALE A., "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye", in *About Michael Baxandall*, ed. A. Rifkin (Oxford: 1999) 17–35.

MALTESE C., "La prospettiva curva di Leonardo da Vinci e uno strumento di Baldassare Lanci", in *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni. Atti del convegno internazionale di studi*, Milano 11–15 ottobre 1977 (Florence: 1980) 30–34.

MARIANO F. (ed.), *Il Teatro nelle Marche: Architettura, Scenografia e Spettacolo* (Jesi: 1997)

NADAL J., *Evangelicae historiae imagines* (Antwerp: 1593).

PANOFSKY E., "Perspective als symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925* (Leipzig: 1927); transl. Ch. Wood, *Perspective as Symbolic Form* (New York: 1991).

PÉLERIN (VIATOR) J., *De artificiali perspectiva, On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*, ed. W. Ivins (New York: 1973).

PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, ed. G.N. Fasola (Florence: 1942; reprint Florence: 1984).

PUTTFARKEN T., *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400–1800* (New Haven: 2000).

SCORZA G.G., *Pesaro fine Secolo XVI. Clemente VIII e Francesco Maria II della Rovere* (Venice: 1980).

SERLIO S., *Il secondo libro di prospettiva* (Paris: 1545).

SOERGEL-PANOFSKY G., "An Artist's Library in Rome around 1600", in Flemming V. – Schütze S. (eds.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner* (Mainz: 1996) 367–380.

SOLERTI A., *Vita di Torquato Tasso*, 3 vols. (Turin: 1895).

VASARI G., *Le vite de'eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino* (1550 and 1568), ed. P. Barocchi (Florence: 1966).

VIGNOLA G.B. da, *Le Regolae delli cinque ordini d'architettura* (Rome: 1562).

VREDEMAN DE VRIES H., *Perspective* (Antwerp: 1604).

WILLIAMS R., Art, *Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy* (New York: 1997).

WITKIN H., "A Cognitive Style Approach to Cross-Cultural Research", *International Journal of Psychology* 2 (1967) 233–250.

ZORZI G., "Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli 'Uffizi' di Firenze e nei documenti della 'Ambrosiana' di Milano", *Arte Lombarda* 10 (1965) 70–97.

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN THE EDITIONS OF CERTAIN AUTHORS

CREDIT, PARATEXTS, AND EDITORIAL STRATEGIES IN ERASMUS OF ROTTERDAM'S EDITIONS OF JEROME

Hilmar M. Pabel

According to Adrian Johns, epistemic instability characterized the print culture of early modern Europe. He takes direct aim at Elizabeth Eisenstein's belief that 'typographical fixity' in large part determined print culture, that print assured a more accurate transmission of knowledge. Yet as Johns contends: 'Far from fixing certainty and truth, print dissolved them.' The dissolution of certainty meant that one could and did attribute 'ephemerality, transience, and discredit' as well as 'endemic distrust' to the typographical dissemination of texts.[1] In a print culture in which piracy was rampant and, consequently, in which the purchasers and readers of books could not afford to take printed material for granted, it was incumbent on printers to 'create credit', to convince readers of the reliability of the books that they printed. For Johns, 'questions of credit took the place of the assumptions of fixity'.[2]

Paratextual evidence for Johns's argument abounds in print, whether, for example, as peritexts on title pages or in prefaces or as epitexts in advertisements for books due to be published.[3] In 1516 in Basle, Johann Froben printed two landmark editions: the *Novum instrumentum*, the first edition of Erasmus of Rotterdam's *New Testament*, and the

---

[1] For Eisenstein's discussion of typographical fixity, see Eisenstein E., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-Modern Europe* (Cambridge: 1979) 113–126; for the quotations from Johns, see Johns A., *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* (Chicago: 1998) 172, 246, 263.

[2] Johns, *The Nature of the Book*, 31.

[3] Gérard Genette describes a paratext as a threshold, 'a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that—whether well or poorly understood or achieved—is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it'. Paratexts appear 'around the text either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance'. The former Genette calls peritexts, the latter epitexts. Cf. Genette G., *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin (Cambridge: 1997) 2, 4–5.

Opera omnia of St. Jerome in nine folio volumes. Erasmus edited the first four volumes, containing the *Epistolae* and *spuria*, of Jerome's works, while Basil, Bruno, and Boniface Amerbach took direct responsibility for the scriptural commentaries that appeared in the remaining five volumes.

In a note to the reader on the verso of the title page of the *Novum instrumentum*, Froben declares that in all his publications he tries to the best of his ability to publish corrected texts and that nowhere has he striven to do this with more determined accuracy ('acriori diligentia') than in the present volume. He observes that many printers do not care whether they produce correct or corrupt books, as long as they turn a profit. The interests of the reader are paramount, however, for 'anyone who owns a book abounding everywhere in mistakes does not in fact own a book, but a nuisance'. Should some printers imitate 'our edition', Froben will not bear a grudge, 'provided they either surpass my credibility or at least equal it'—'si modo meam fidem vel superent, vel certe aequent'. Typographical imitators, however, would have to bide their time since the privilege granted by Maximilian I and mentioned on the title page forbade the reprinting of the book in the Holy Roman Empire for four years.[4] The privilege functions both as a legal sanction against piracy and as a recognition of its frequency.

At the end of one of the indices printed at the beginning of the first volume of the edition of St. Jerome, Erasmus admonishes his readers against precipitous criticisms of his editorial decisions. He assures them that he and the Amerbach brothers worked hard with diligent and honest faith ('sedulo bonaque fide') so that St. Jerome should come into the hands of scholars with as few corruptions and contaminations as possible. Within the past thirty years, Erasmus proudly asserts, no work has been printed with equal accuracy, care, or expense ('pari fide, pari cura, pari impendio'). Consequently, others should demonstrate the same diligence in preserving the texts of Jerome with which Erasmus restored them. 'Otherwise', continues Erasmus, 'if it will be permitted with impunity to corrupt, mix up, and throw into disorder the books of the leaders of the church, no

[4] *Novum instrumentum omne* (Basle: 516) aa1v (note to the reader), aa1r (title page). The book appears in a facsimile reproduction in *Novum Instrumentum: Basle 1516*, intro. Heinz Holeczek (Stuttgart-Bad Cannstatt: 1986).

one would possess any sure authority in printing books, for one copy is immediately reproduced into two thousand, so that single errors become two thousand'.[5] In 1526, in an expansion of his essay on the adage *Festina lente*, Erasmus railed against printers who produced unreliable classical and Christian texts, that is texts corrupted by errors. Their title pages, promising 'diligent accuracy', were alarmingly deceptive.[6]

Erasmus and Froben, who formed a renowned publishing partnership, were keenly aware of the discredit that plagued print culture. Curiously, however, Froben tried to attract Erasmus' attention by printing in 1513 an unauthorized version of the *Adagiorum chiliades* that Aldus had printed in Venice in 1508. The elegantly produced piracy, albeit not a 'blind piracy' because it contained some textual emendations, praised the humanist as the 'ornament of Germany' ('Germaniae decor') on its title page.[7] In part, piracy brought the humanist and printer together, but so did Erasmus' desire to publish scholarly projects nearing completion by the time he first met Froben upon arriving in Basle in August 1514. Among these was an edition of Jerome's letters. Johann Amerbach, Basle's leading printer of the early sixteenth century and Froben's senior partner, had begun preparations for printing Jerome's *Opera omnia* in 1507, but his death in 1513 robbed him of the opportunity of completing the edition.[8]

Erasmus and Froben gave the 1516 edition of Jerome 'their own stamp both in design and in editorial perspective' even if they built upon Amerbach's foundation.[9] They collaborated on a revised second edition, printed in 1524–1526. Froben died in 1527. Erasmus entrusted a third edition (1533–1534) to the Parisian printer Claude Chevallon. He did not live to see the edition that contained his final changes, printed in Basle in 1536–1537 by Hieronymus Froben and Nicolaus Episcopius, son and son-in-law of Johann Froben. The

---

[5] *Opera* (1516) 1: γ6v.

[6] *CWE* 33: 11.

[7] Shaw S.D., "A Study of the Collaboration between Erasmus of Rotterdam and His Printer Johann Froben at Basle during the Years 1514 to 1527", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 6 (1986) 47.

[8] Olin J.C., "Erasmus and Saint Jerome: The Close Bond and Its Significance", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 7 (1987) 39–40. On the development of Amerbach's project to publish Jerome's works, see Halporn B.C. (trans. and ed.), *The Correspondence of Johann Amerbach: Early Printing in Its Social Context* (Ann Arbor: 2000) 338–362.

[9] Halporn, *The Correspondence of Johann Amerbach*, 362.

Froben press not only printed it again in 1536–1537 but also reissued it in 1553. In 1565, Nicolaus and his brother Eusebius reprinted the Froben edition.[10]

A paratextual analysis of the pre-publication promotion of the 1516 edition as well as the various editions themselves yields a complex approach to the creation of credit inherent in the editorial strategy underlying these editions. Erasmus positioned himself as the eminent, consummately credible arbiter and transmitter of Jerome's writings. His trustworthiness rested on his scholarly credentials and his editorial expertise and diligence. The credit that the editions ought to enjoy was in large part due to the asserted credit of the editor. Self-promotion was inseparable from advertising and guaranteeing the merits of the printed product. Creating credit for the Jerome editions was inextricably bound up with taking credit for them. This extended to, as Lisa Jardine has rightly noted, the appropriation of Jerome's authority by the assertion of proprietary claim to his texts.[11] For Erasmus, the credit that was his due for editing Jerome encompassed his right to ownership of the Church Father's writings. Erasmus certainly took credit for giving Jerome a new lease on literary life, but he was aware that he could not do this on his own. The accreditation of the edition and of its famous editor rested upon the collaborative efforts of Erasmus, his fellow editors, and, in particular, his printers, who, like Erasmus, wished to take their share of credit.

Accumulating Credit: Prelude to 1516

The business of acquiring credit for the publication of Jerome's letters began in the first decades of print. As Hervé Savon noted a generation ago, the incunabula have for a long time remained in the shadow of Erasmus' edition,[12] yet at least seventeen editions—one in Italian translation—of the letters were printed by 1500, and

[10] *Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes* (Basle: 1553); *Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes* (Basle: 1565).

[11] Jardine L., *Erasmus Man of Letters: The Construction of Charisma in Print* (Princeton: 1993) 74.

[12] Savon H., "Le *De vera circumcisione* du Prêtre Eutrope et les premières éditions imprimées des *Lettres* de Saint Jérôme", *Revue d'histoire des textes* 10 (1980) 168.

four more appeared in print between then and 1516.[13] The *editio princeps* of Jerome's *Epistolae* was, as most scholars now believe, printed in Rome by Sextus Riessinger no later than 1467.[14] The editor, Teodoro de' Lelli, the bishop of Treviso, died in 1466 before the publication of the two-volume work.[15] De' Lelli's influence on the subsequent editing of Jerome's letters is conspicuous and long-lasting. With two exceptions, printings by Johannes Mentelin probably in 1469 and by Peter Schoeffer in 1470, it appears that all printed editions before 1516 follow the taxonomy evident in the table of contents in the edition printed by Riessinger. Seven editions reprint de' Lelli's preface; at least two editions contain a condensed version of the preface.[16]

This preface indicates the principal contribution of the *editio princeps*. De' Lelli complains that in manuscript codices the letters of Jerome, 'vital for Christian erudition', existed in a state of confusion on account of the diversity of genres and subject matter: they had been transcribed without any order. Realizing the benefit that readers would derive from an appropriate classification ('accommodata partitio'), he decided to arrange the letters according to subject matter and to divide them into tractates. He devised a tripartite schema to comprehend all the texts. First came writings that dealt with matters of belief; second, texts concerned with the interpretation of Scripture; third, instruction on Christian morals. Each part was subdivided into a series of more specific sections (*tractatus*). De' Lelli's preface seeks to win credit with readers by announcing that his edition will impose order on the antecedent manuscript chaos.[17]

---

[13] Following the conjecture of Goff F.R. (ed.), *Incunabula in American Libraries: A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections* (New York: 1964) 297 (H-177), I count the edition believed to have been printed by Dominus Pincius as appearing after 1500.

[14] Sharpe J.L. III, "Impressum apud Ruessinger", in *A Leaf from the Letters of St. Jerome, first printed by Sixtus Reissinger* [sic], *Rome, c. 1466–1467*, ed. Bennett Gilbert (Los Angeles and London: 1981) 9–30. Sharpe's argument that Riessinger printed the *editio princeps* is confirmed by Lennep R. van, "L'édition princeps des *Epistolae (et tractatus) S. Hieronymi*", *Le livre et l'estampe* 126 (1986) 197–235.

[15] The most comprehensive account of Lelli's life remains Alpago-Novello L., "Teodoro de' Lelli, vescovo di Feltre (1462–1464) e di Treviso (1464–1466)", *Archivio Veneto* (5th series) 19 (1936) 238–261.

[16] Mare A.C. de la – Hellinga L., "The First Book Printed in Oxford: The *Expositio Symboli* of Rufinus", *Transactions of the Cambridge Bibliographic Society* 7/2 (1978): 233–236.

[17] [*Epistolae Hieronymi*] (Rome: not after 1467). The edition is unfoliated. I consulted Beinecke, 1975 +335, v. 1–2. De' Lelli's preface appears on the recto of the fifteenth printed folio in the first volume.

The promotion of a book's credit could be epitextual as well as peritextual. A broadside appeared in Mainz in 1470, advertising to those 'devoted to the glorious Jerome' that an edition of his letters would soon be printed by Peter of Gernsheim, i.e. Peter Schoeffer. Adrian Brielis, the editor, most likely wrote the broadside. Prospective buyers and readers could be attracted by several features of the large folio volume, eventually completed by Schoeffer on September 7th, 1470, that distinguished it from collections of Jerome's letters that had already appeared. Brielis may have had in mind the edition that Mentelin, the Strassburg printer and rival of Schoeffer, had produced at least a year earlier.[18] The edition to be printed in Mainz was based on a collation of manuscripts from 'as many eminent cathedral and monastic libraries as possible'. Whereas earlier editions may have printed as many as about 150 letters of Jerome, the new collection will contain more than 200 texts. These texts will be arranged under twelve topical headings (*distinctiones*) as the 'user-friendly table of contents' ('registracio placabilis') makes clear. Finally, a great deal of work had been devoted to print the texts as correctly as possible. Erasmus, as new evidence suggests, may have consulted the Mainz edition as he prepared his own edition.[19]

The famous sixteenth-century editor engaged in the accumulation of pre-publication credit in a more concerted way than Schoeffer and Brielis. His published correspondence shows him at work advertising the merits of his edition of Jerome. The second edition of Erasmus' *De duplici copia verborum ac rerum*, published in Strassburg in December 1514, contained a letter addressed to the German humanist Jakob Wimpfeling. Towards the end of the letter, Erasmus tells Wimpfeling that a new edition of the *Adages* is in press and mentions two other projects: an edition of the New Testament and 'the letters of St. Jerome, revised by me and purified of the spurious and, moreover, counterfeit writings, and also elucidated by my *scholia*'.[20] This brief mention of the upcoming publication of a new Jerome, purified and clarified, turned into a veritable campaign in 1515.

---

[18] Lehmann-Haupt H., *Peter Schoeffer of Gernsheim and Mainz with a List of his Surviving Books and Broadsides* (Rochester: 1950) 92; the broadside appears as plate 18.

[19] Clausi B., *Ridar voce all'antico Padre: l'edizione erasmiana delle Lettere di Gerolamo* (Soveria Manelli: 2000) 158–167.

[20] Allen P.S., Ep. 305, lines 224–226.

In August, Froben printed five texts by Erasmus appended to a collection of writings on military campaigns against Turks and Muscovites, the *Iani Damiani* [. . .] *Elegeia*. The first of these Erasmian texts is, according to the title page, a letter to Pope Leo X 'de laudibus illius et nova Hieronymianorum operum aeditione'—'concerning his praises and a new edition of the works of Jerome'. This is followed by letters to two prominent cardinals of the Roman curia—Domenico Grimani and Raffaele Riario—an apology (*Epistola apologetica*) for the *Praise of Folly* addressed to the Louvain theologian Maarten van Dorp, and a poem in praise of Schlettstadt in gratitude for the welcome Erasmus received there a year earlier.[21] Although the letters constitute the first published collection of Erasmus' correspondence, they represent, as Cornelis Augustijn has argued, more than a mere collection. Froben and Erasmus pursued a specific goal, namely the promotion of Erasmus, who advertises the edition of Jerome in the letters to Rome and justifies his work on the New Testament to Dorp. The promotion benefited printer and editor alike. The former, by publishing these editions, enhanced the reputation of his press as a leader in the production of scholarly books; the latter was able to assert his unrivalled dominance of the republic of letters in German-speaking lands,[22] to say nothing of Europe.

The three letters to Rome accumulate credit in a variety of ways. Writing from England, Erasmus informs Cardinal Riario that he enjoys the favour of King Henry VIII as well as almost all the English bishops, specifically referring to the bishops of Durham and of Rochester and the archbishops of York and of Canterbury.[23] To Leo X Erasmus acknowledged that he persevered with the Herculean task of editing Jerome's letters at the encouragement of scholars (*eruditi*) and bishops, in particular William Warham of Canterbury, whom Erasmus singles out for special praise in all three letters. Erasmus also mentions Gianpietro Carafa, the bishop of Chieti and currently the pope's envoy to England, who valued Erasmus' labours so much

[21] For the complete and very long title of the volume, see Halkin L.-E., *Erasmus ex Erasmo: Érasme éditeur de sa correspondance* (Aubel: 1983) 27–28. On the poem, see Augustijn C., "Erasmus-Promotion anno 1515: die Erasmus-Stücke in *Iani Damiani . . . Elegeia*", in Augustijn, *Erasmus: Der Humanist als Theologe und Kirchenreformer* (Leiden: 1996) 50.

[22] Augustijn, "Erasmus-Promotion", 50–52.

[23] Allen P.S., Ep. 333, lines 16–29.

that even if Erasmus were not the most vainglorious of men, he would have to concur with this eloquent prelate.[24] Ironically, as Pope Paul IV, Carafa in his *Index of Prohibited Books* (1559) proscribed all of Erasmus' publications in their various genres, even if they contained absolutely nothing against religion or had nothing to do with religion.[25] Erasmus concludes the letter to Leo by asking permission to dedicate his edition to the pope. Many would read Jerome if they could understand him—and the implication is that they would, of course, understand him because of Erasmus' efforts to emend his transmitted texts—but everyone would read Jerome all the more willingly if he had the blessing of the pontiff.[26]

Can we take seriously Erasmus' wish in 1515 to dedicate the edition of Jerome to the pope when in the following year he dedicated it to Archbishop Warham? In the letter to Riario, which appeared after the letters to Leo X and Grimani in the volume printed by Froben but which was dated six days before the letter to the pope, Erasmus states that he has not yet decided to whom to dedicate the edition and indicates his willingness to follow the cardinal's advice. He professes that he owes everything to Warham, 'for he alone is most worthy of being honoured by my every page', but acknowledges that it would be fitting to dedicate 'the prince of all the theologians to the prince of all the popes'.[27] Lisa Jardine has argued that the three published letters constitute a dedication to the pope, and that consequently Erasmus dedicated the edition twice, first to the pope and then to the archbishop.[28] Perhaps this is what Erasmus had in mind. Nevertheless, we can understand how contemporary readers might have been confused first by the lack of firm consistency in the choice of a dedicatee and second by the discovery that the dedicatory epistle in the edition itself was addressed to Warham, not to Leo.

Taken together, the three printed letters to Rome adumbrate important themes that appear in the dedicatory epistle to Warham, dated April 1st, 1516. Jerome was the greatest theologian that the

---

[24] Allen P.S., Ep. 335, lines 239–263.

[25] Mansfield B., *Phoenix of His Age: Interpretations of Erasmus, c. 1550–1750* (Toronto: 1979) 26.

[26] Allen P.S., Ep. 335, lines 343–346.

[27] Allen P.S., Ep. 333, lines 89–94.

[28] Jardine, *Erasmus Man of Letters*, 71.

Latin West had produced. He was gifted with eloquence, proficiency in languages, knowledge of history and of Scripture. Erasmus had presided over his rebirth, rescuing his writings from textual corruption. He arranged the letters into an order, removed errors, restored the Greek and Hebrew words, provided the letters with *argumenta* and elucidated them with *scholia*, and separated out the spurious works. He devoted more time and effort to restoring Jerome's writings than the Church Father had to composing them in the first place. All his hard work amounted to Herculean labours, if not more than Herculean labours.[29] Erasmus emphasized this point again in an expansion of his essay on the adage *Herculei labores* that appeared in the 1515 edition of the *Adages* published by Froben—another form of epitextual pre-publication promotion, from which editor and printer no doubt hoped to benefit.[30]

Erasmus, consummate editor that he was, realized that the editing and publication of texts by and large represented a social, not a solitary, production. While he gives himself the most prominent credit for editing Jerome, he does share it with others. In the adage, he mentions that Bruno Amerbach, a very learned young man, helped him with the Hebrew, and that he assigned Bruno part of the work of restoring the Greek and Latin.[31] In the letter to Cardinal Grimani, he refers to the three Amerbach brothers, all proficient in Hebrew.[32] Neither here nor in the letter to Leo X, but only in the dedication to Warham does he identify their names: Bruno, Basil, and Boniface.[33] Only in the letter to Leo X does he praise Johannes Reuchlin, Johannes Cono, and Beatus Rhenanus, three humanists recruited by Johann Amerbach, for their work on the edition of Jerome.[34]

In the letter to Cardinal Riario, Erasmus boasts: 'The enormous work is being printed and will run, I believe, to ten volumes, and it is being printed at such expense and with such care that I would dare to swear that in these twenty years no work has been published by anyone's printing house that has been painstakingly produced at

[29] Allen P.S., Ep. 333, lines 64–81 (to Riario); Ep. 334, lines 99–119 (to Grimani); Ep. 335, lines 220–239, 268–295 (to Leo X). Cf. Allen P.S., Ep. 396, lines 104–299 (to Warham) = *CWE* 61: 7–11.

[30] *ASD* II–5: 40–41.

[31] *ASD* II–5: 40.

[32] Allen P.S., Ep. 334, lines 124–125.

[33] *CWE* 61: 11.

[34] Allen P.S., Ep. 335, lines 303–312.

a cost that matches endeavour'.[35] The implicit praise of Froben becomes explicit in the other two letters to Rome. Erasmus informs the pope that the complete Jerome is being reborn in 'the illustrious Basle of Germany' in Froben's printing house. No other establishment is 'accuratior'—takes greater care in producing correct texts—or publishes better books, especially on sacred subjects.[36] To Cardinal Grimani Erasmus recounts that in Basle he met certain people who were equipped to undertake—indeed, they had already started on—the edition of Jerome, 'especially Johannes Froben, with whose skill and at whose expense the project in large part is being carried out'. After referring to the assistance of the Amerbach brothers, with whom he embarked on the Herculean labour, Erasmus relates: 'The vast printing house is working at a feverish pace; St. Jerome is being printed—or rather he is being reborn—with the most elegant type at such great cost, both in terms of money and hard work, that it cost Jerome less to compose his own works than it cost us ('nobis') to restore them'.[37] The pronoun 'nobis' can be taken as genuinely plural, a reference to the collaborative enterprise of giving new birth to Jerome, and not simply to Erasmus alone.[38] The context makes this clear, as does the next sentence, in which Erasmus, quickly switching to first person singular, complains that, while he was pursuing his determination to have Jerome reborn, the work so exhausted him that it seemed he would die as a result of it: 'Mihi certe tantum hic laboris exhaustum est ut parum abfuerit quin ipse immorerer, dum studeo ut ille renascatur'.[39] Erasmus dutifully shares the credit in the printing and restoring of Jerome's texts,[40] but he ends by emphasizing his own role in reviving the Church Father.

---

[35] See Ep. 333, lines 75–78: 'Excuditur ingens opus ad decem, opinor, volumina rediturum; et excuditur tantis impendiis, tanta cura, ut ausim deierare his annis viginti nullum opus ex ullius exisse officina pari sumptu parive studio elaboratum.'

[36] Allen P.S., Ep. 335, lines 296–299.

[37] Allen P.S., Ep. 334, lines 122–133.

[38] Cf. the translation in *CWE* 3, Ep. 334, lines 137–140: 'St Jerome is printing (or rather, being reborn) in most elegant type, at such an expense of money and of effort that it cost Jerome less to write his works than it has *me* to restore them' (emphasis mine).

[39] Allen P.S., Ep. 334, lines 133–135.

[40] In the letter to Leo X (Allen P.S., Ep. 335, lines 299–300), Erasmus states emphatically that the edition is neither the work of one individual, nor is it the product of one person's expense: 'Neque vero unius hominis hic labor est neque vnius hominis impendium.'

Asserting Credit and Ownership, 1516–1537: Nomen Erasmi nunquam peribit.

The epitextual nature of accumulating credit in editions of Erasmus' printed correspondence continued to manifest itself after 1515. Erasmus allowed others to have their say. A letter by Archbishop Warham, greeting the 'most learned Erasmus', is dated June 22nd, 1516 and first appeared in *Epistolae aliquot ad Erasmum*, printed in October of the same year in Louvain by Dirk Maartens. The letter was reprinted by Froben in *Epistolae sane quam elegantes* (January 1518) and in *Epistolae ad diversos* (August 31st, 1521). The bishops and theologians to whom Warham showed Erasmus' New Testament were unanimous in their appreciation. He adheres to their opinion and, 'judging that all things that proceed from your divine genius and varied learning are of the highest quality', he extols the edition, as he does the edition of Jerome that Erasmus will shortly complete. He had already received part of the edition and describes 'the volumes of Jerome' as 'nunquam satis laudata': they can never be praised enough. Expressing his undying gratitude for the *New Testament* and the *Hieronymi volumina*, Warham recognizes the hard work with which Erasmus had exhausted himself in these editions.[41]

A letter of June 20th, 1516 by John Colet, an old friend and the Dean of St. Paul's Cathedral in London, appeared in the same collections of correspondence as Warham's letter. Colet writes: 'We are waiting for your Jerome, who is much in your debt, as we are too with the result that we can read him now emended and elucidated by you.' Further on in the letter, he refers to other recent publications by Erasmus—his commentary on Psalm 1, the *De copia*, and the *New Testament*—and encourages him to expound the Scriptures, 'which no one can do better than you'. If Erasmus takes up the task, it will be of great benefit, and he will confer immortality upon his name. *Nomen Erasmi nunquam peribit*: 'The name of Erasmus will never perish'.[42]

The two letters from England, taken together, echo and validate themes already made public in 1515 and show that Erasmus' prepublication strategy met with at least partial success. Easily recognizable are the appreciative references to the toils of editing and the

[41] Allen P.S., Ep. 425, lines 1, 21–26, 29–31.
[42] Allen P.S., Ep. 423, lines 19–20, 39–46.

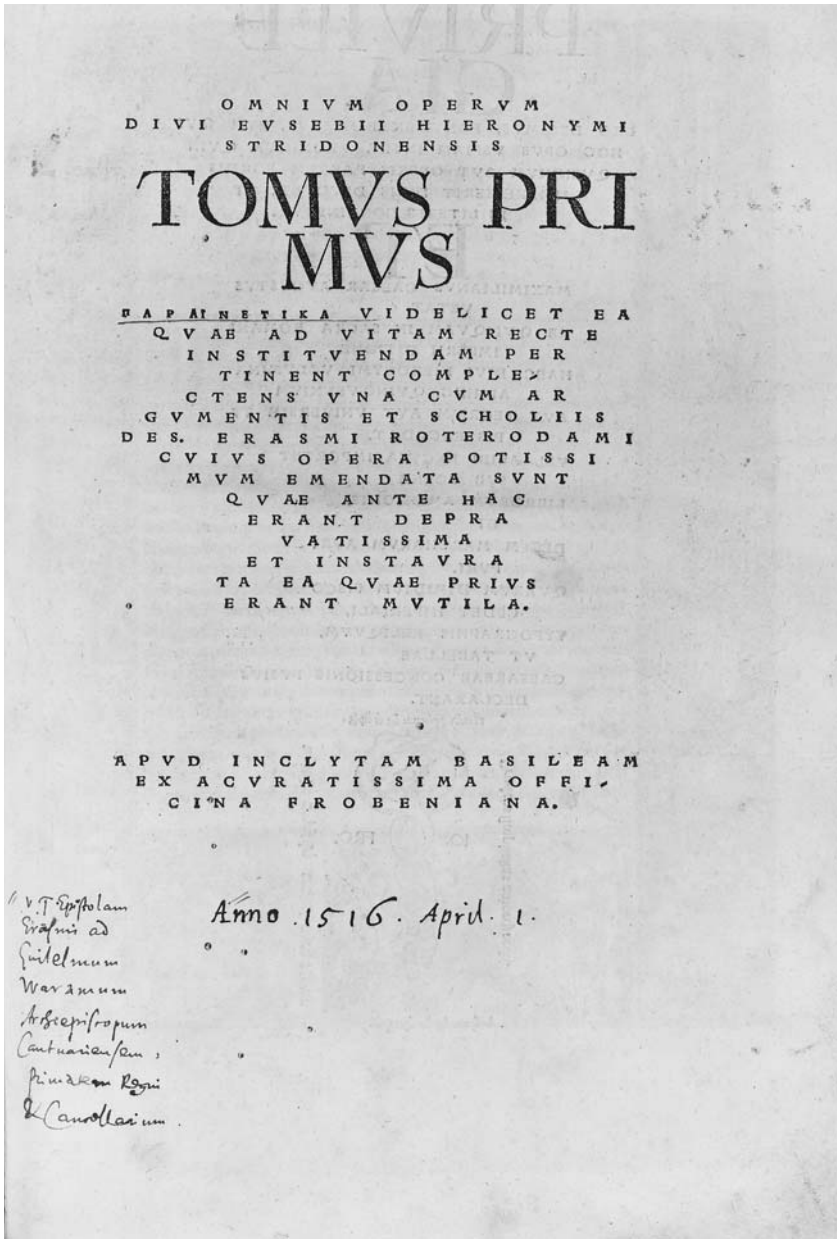
promise of corrected texts with elucidations. Colet's claim—'Hieronymum tuum expectamus; qui multum tibi debet'—confers upon Erasmus the sole ownership of Jerome's writings. It follows logically from Erasmus' insistence upon his having restored and given new birth to Jerome and confirms the proprietary claim he stakes in the dedication to Warham. He observes that, in his preface to the Books of Kings, Jerome repeatedly calls these scriptural texts his own

> on the grounds that whatever we make our own in the process of correction, reading, and frequent meditation, this we duly claim for ourselves. By this rule, why should I myself also not claim my right to Jerome's books, which, treated as refuse for so many centuries now, I, as if entering a void, with unimaginable toil have liberated (*asserui*) for those devoted to true theology.[43]

As Barbara Halporn has rightly pointed out, on the title page of the first volume of the 1516 edition [Fig. 1], Erasmus' name is as typographically prominent as that of Jerome.[44] Both names appear in the same font size of capital letters. The title page announces that the volume contains those works of Jerome relevant to instruction for righteous living 'along with the *argumenta* and *scholia* of Desiderius Erasmus of Rotterdam by whose efforts above all those passages that previously were most corrupt have been corrected and those that were mutilated have been restored'. At the bottom of the title page, we read that the edition was published 'APVD INCLYTAM BASILEAM EX ACVRATISSIMA [sic] OFFICINA FROBENIANA'. Other than identifying 'illustrious Basle' as the city of publication, this notice has the effect of seconding the claim about Erasmus' emendations. Ironically, Froben's wish to indicate the accuracy of his printing establishment is undermined by the embarrassing misspelling of 'most accurate', a typographical error that he corrected in 1524 on the title page of the first volume of Jerome's letters.[45] Froben employed—and, no doubt, promoted—what was in all likelihood the most prominent feature of early printed title pages: advertisements of correct or corrected texts and assiduous editing.[46]

---

[43] Allen P.S., Ep. 396, lines 350–357.
[44] Halporn, *Correspondence of Johann Amerbach*, 363.
[45] *Lucubrationes* (1524–1526), 1: AA1r.
[46] On this feature, see Smith M.M., *The Title-Page: Its Early Development, 1460–1510* (London: 2000) 106–107.


OMNIVM OPERVM
DIVI EVSEBII HIERONYMI
STRIDONENSIS

TOMVS PRI
MVS

ΠΑΡΑΙΝΕΤΙΚΑ VIDELICET EA
QVAE AD VITAM RECTE
INSTITVENDAM PER
TINENT COMPLE-
CTENS VNA CVM AR
GVMENTIS ET SCHOLIIS
DES. ERASMI ROTERODAMI
CVIVS OPERA POTISSI
MVM EMENDATA SVNT
QVAE ANTE HAC
ERANT DEPRA
VATISSIMA
ET INSTAVRA
TA EA QVAE PRIVS
ERANT MVTILA.

APVD INCLYTAM BASILEAM
EX ACVRATISSIMA OFFI-
CINA FROBENIANA.

Anno. 1516. April. 1.

Fig. 1. Title page of volume 1 of Erasmus' first edition of Jerome published by Johann Froben (Basle: 1516) (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).

If we turn the title page of the first volume of the 1516 edition, we see on the verso of this page two *privilegia* that prohibit the reprinting of any part of the edition for the following five years [Fig. 2]. The placement of a privilege on the verso of the title page reflected a new trend in printing, since at the end of the fifteenth century readers were accustomed to find a privilege at the end of a book.[47] Since privileges were 'valid only within the jurisdiction of the authority which granted them',[48] Erasmus' edition of Jerome was, in principle, well protected; it enjoyed the favour and thus also the accreditation of Pope Leo X and Maximilian I, the Holy Roman Emperor. Threats from the pope and the promise of fines from the emperor, however, did not deter Eucherius Hirtzhorn (Cervicornus), a printer in Cologne, from pirating parts of the edition in 1517 and 1518.[49] Nevertheless, the double privilege, 'set in large type, elegantly reaffirms the panoply of powerful support which Erasmus had extracted for the Jerome project'.[50]

Beneath the *privilegia* appears Froben's device, and rightly so. Froben, no doubt, wanted to secure at least the papal privilege. Michael Hummelberg, who between 1514 and 1517 was studying and teaching canon law in Rome, wrote to the printer, expressing his good fortune of obtaining a privilege at what must have been a discounted price.[51] Froben's device—a dove perched upon a staff around which two serpents, facing each other, entwine themselves—advertised the credit due to him and his prestige as a printer. Erasmus confirmed this in the 1526 expansion of *Festina lente*: 'Froben holds his staff always upright with no purpose in view except the public good, he never swerves from the innocency of his doves, and expresses the wisdom of serpents more in his badge than his behaviour; and so he is richer in reputation than in coin.'[52] In the second edition of Jerome's *Opera omnia*, Froben's device appeared much more promi-

---

[47] Armstrong E., *Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498–1526* (Cambridge: 1990) 142, 145.

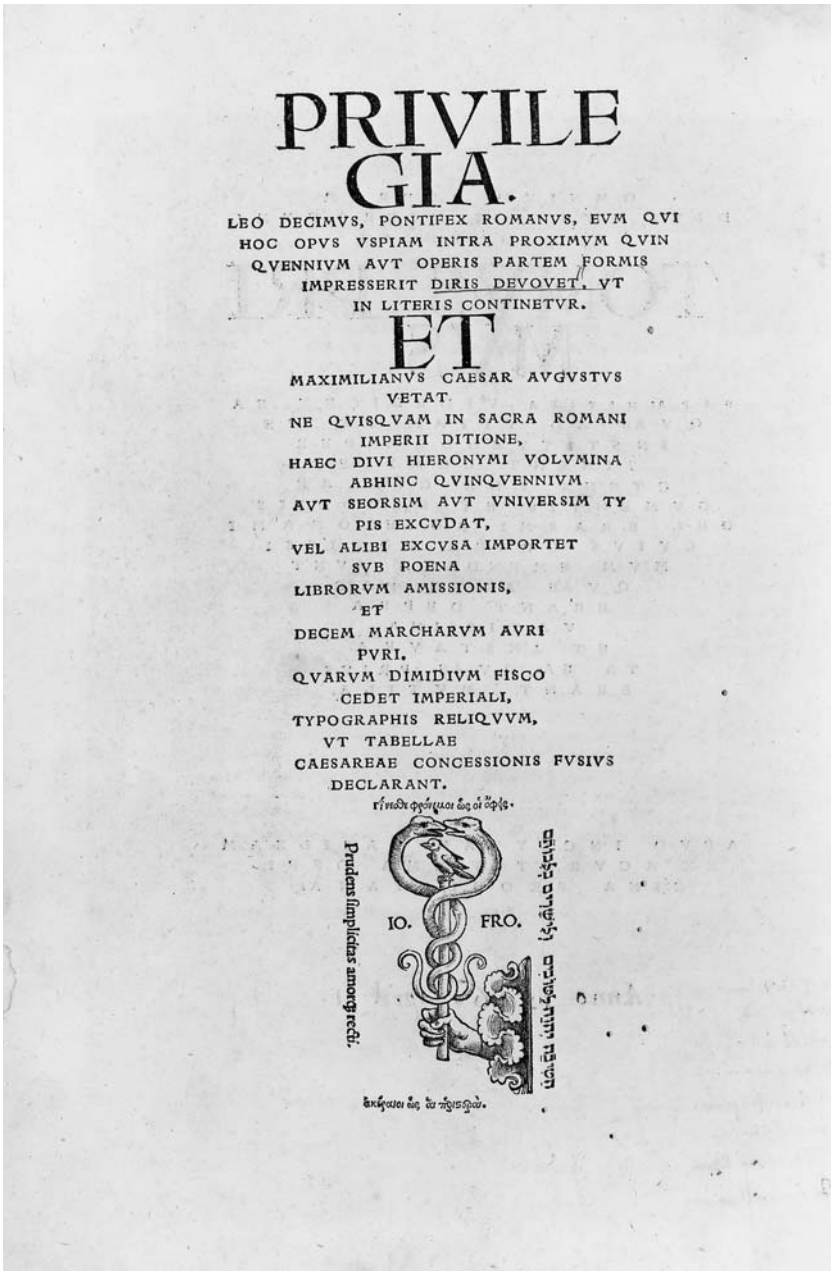
[48] Ibid., 11.

[49] *CWE* 66: xxx.

[50] Jardine, *Erasmus, Man of Letters*, 169.

[51] Armstrong, *Before Copyright* 13. On Hummelberg, see Bietenholz P.G. – Deutscher T.B. (eds.), *Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and Reformation* 3 vols. (Toronto: 1985–1987), 2: 213–214. Hummelberg did not meet Erasmus until 1522.

[52] *CWE* 33: 15.



PRIVILE
GIA.

LEO DECIMVS, PONTIFEX ROMANVS, EVM QVI
HOC OPVS VSPIAM INTRA PROXIMVM QVIN
QVENNIVM AVT OPERIS PARTEM FORMIS
IMPRESSERIT DIRIS DEVOVET, VT
IN LITERIS CONTINETVR.

ET

MAXIMILIANVS CAESAR AVGVSTVS
VETAT
NE QVISQVAM IN SACRA ROMANI
IMPERII DITIONE,
HAEC DIVI HIERONYMI VOLVMINA
ABHINC QVINQVENNIVM
AVT SEORSIM AVT VNIVERSIM TY
PIS EXCVDAT,
VEL ALIBI EXCVSA IMPORTET
SVB POENA
LIBRORVM AMISSIONIS,
ET
DECEM MARCHARVM AVRI
PVRI.
QVARVM DIMIDIVM FISCO
CEDET IMPERIALI,
TYPOGRAPHIS RELIQVVM,
VT TABELLAE
CAESAREAE CONCESSIONIS FVSIVS
DECLARANT.

γίνεσθε φρόνιμοι ὡς οἱ ὄφεις.

Prudens simplicitas amorq; recti.

IO. FRO.

ἀκέραιοι ὡς αἱ περιστεραί.

Fig. 2. *Privilegia* on the verso of the title page of volume 1 of Erasmus' edition of Jerome (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).

nently and ubiquitously—on the title page and at the end of each of the nine volumes.

Froben, however, made sure to imprint textually the credit due to him and to others. A notice at the end of the first volume in the first and second editions bids the reader to be mindful that the volume was the product of the hard work of 'several erudite men.' The colophon at the end of the fourth volume of the 1516 edition states that the volume, completed with 'the utmost diligence and equal trustworthiness', was produced by 'the most accurate printing house of Johann Froben', and this time 'accuratissima' is spelled correctly. The colophon for the entire 1516 edition, at the end of the ninth volume, identifies the location of publication as well as its underwriters: 'at Basle on the premises ('in aedibus') of Johann Froben, at the expense of Bruno, Basil, and Bonifcae Amerbach, and Johann Froben, the printer, and Jacob Rechburger, citizens of Basle'.[53]

Erasmus' authority, expressed textually, matched the iconographical and textual representation of Froben's investment in publishing Jerome's works. As Halporn observed of the 1516 edition, 'everywhere the name of Erasmus dominates'.[54] The title pages of the volumes containing the genuine works of Jerome announce that Erasmus' *argumenta* and *scholia* accompany these works. In 1516, these were the first, third, and fourth volumes. Erasmus' name was nowhere to be found on the title page of the second volume, which contained the *spuria*. In subsequent editions, the letters incorrectly attributed to Jerome were gathered together in the fourth volume. Erasmus certainly edited the volume of *spuria*. He addresses two lengthy letters to his intended audience, 'students of divine letters',[55] and attaches *censurae* to the counterfeit works that explain why they were not by Jerome. It makes sense, however, that his name does not appear on the title page of the *spuria*, since he claimed ownership of the genuine Jerome, whom he had separated—Erasmus might say, liberated—from writings for which he could not be held responsible.

At the end of the first volume, Erasmus placed Jerome's catalogue of early Christian writers, the *Catalogus scriptorum ecclesiasticorum*, also

---

[53] *Opera* (1516), 1: 141v, *Lucubrationes* (1524–1526), 1: 315; *Opera* (1516), 4: 149v, 9: 203v. Jacob Rechburger was a brother-in-law of the Amerbach brothers. Cf. *CWE* 61: xxix.

[54] Halporn, *The Correspondence of Johann Amerbach*, 364.

[55] *Opera* (1516), 2: 2r–4v; 189r–191v.

known today as *De viris illustribus*. The *scholia* appear after the text. Unlike all the other *scholia* in the first volume, which are set off by the simple title, *Scholia*, they are explicitly identified as 'the *scholia* of Erasmus of Rotterdam on the *Catalogue of Ecclesiastical Authors*'. Furthermore, the same information manifests itself as the running heads of the pages on which these *scholia* are printed—another unique feature in the volume.[56]

At the beginning of the first volume, the salutation of the dedicatory epistle to William Warham asserts Erasmus' reputation in a special way by identifying him as 'a professor of sacred theology'. Erasmus had slight regard for university degrees in theology. In 1506, he obtained a doctorate in theology from the University of Turin—a quick and relatively easy procedure—primarily to enhance his scholarly credentials. As Paul Grendler noted, Erasmus 'believed that readers would pay more attention to his message if he were a doctor of theology'.[57] He publicly identified himself as a theologian in the salutation of his letter to Wimpfeling in the 1514 edition of the *De copia*.[58] In the dedication to Leo X of the first edition of his New Testament, Erasmus refers to himself as 'the least of theologians'.[59] The title that stands at the head of the gospels is less modest; it announces that they have been 'diligently revised by Erasmus of Rotterdam, professor of sacred theology'.[60]

Every volume of Jerome's genuine letters in every Erasmian edition confirms the humanist's theological credentials. After the dedication to Warham, the first volume inaugurates Jerome's texts in this way: 'The letters or epistolary books of St. Eusebius Jerome of Strido, most diligently revised through a collation of the most ancient codices by Erasmus of Rotterdam, professor of sacred theology, and elucidated by the summaries (*argumenta*) and *scholia* of the same [Erasmus].' This title, of course, emphasizes not only Erasmus' theological authority, but also his editorial efforts and expertise. In the second and

[56] *Opera* (1516), 1: 138r (title), 138v–141v (running heads). Cf. *Lucubrationes* (1524–1526), 1: 306, 307–314; *Opera* (1533–1534), 1: 107r, 107v–109v; *Lucubrationes* (1536–1537), 1: 305, 306–313.

[57] Grendler P.F., "How to Get a Degree in Fifteen Days: Erasmus' Doctorate of Theology from the University of Turin", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 18 (1998) 42.

[58] Allen P.S., Ep. 305.

[59] Allen P.S., Ep. 384.

[60] *Novum instrumentum omne* (Basle: 1516) 1.

subsequent Erasmian editions, immediately below the title follows another title, that of Erasmus' *argumentum* for Jerome's letter to Heliodorus: 'The summary of Desiderius Erasmus of Rotterdam, theologian, for the following letter.' In the first edition, the *argumentum* appears after, not before, the letter; the title is the same, except that it refers to the 'preceding letter.'[61] In the same vein, the *argumentum* for the first text in the third and fourth volumes in the 1516 edition, and in the second and third volumes of the subsequent editions, identifies Erasmus as a 'professor of sacred theology'.[62] In the volume containing Jerome's exegetical letters and treatises, the fourth in the first and the third in subsequent editions, Erasmus' theological credentials emerge again in the following title: 'The *scholia* of Desiderius Erasmus of Rotterdam, theologian, on the *Hebrew Questions or Traditions on Genesis*.'[63]

Erasmus' credit for editing Jerome manifested itself beyond the volumes under his direct responsibility. The Amerbach brothers asserted his credit while establishing their own. The eighth volume contains commentaries on the Psalms. In a prefatory letter, Bruno Amerbach points out that these commentaries have been heretofore wrongly ascribed to Jerome. He will not trouble himself to prove why they are not by Jerome because 'our ERASMUS OF ROTTERDAM' had already done so in a judgment (*censura*) that 'we have placed in the frontispiece of the edition (*operis*)'. Bruno is referring to the index at the beginning of the first volume in which Erasmus separates genuine from spurious texts. Erasmus believes that the psalm commentaries were the work of more than one author and that no trace of Jerome can be found in them. In his letter, Bruno goes on to observe that Erasmus 'on account of his incomparable erudition deserves to be ranked ('conferri') with those ancient heroes of literature', for he holds first place among all his contemporaries in evaluating the writings of authors.[64] In the appendix to the eighth volume, which contains a fourfold psalter—the Hebrew psalter, Jerome's Latin translation,

---

[61] *Opera* (1516) 1: 1r, 2v; *Lucubrationes* (1524–1526) 1: 1; *Opera* (1533–1534) 1: 1; *Lucubrationes* (1536–1537) 1: 1.

[62] *Opera* (1516) 3: 1r, 4: 1r; *Lucubrationes* (1524–1526), 2: 5, 3: 5; *Opera* (1533–1534), 2: 3r, 3: 2r; *Lucubrationes* (1536–1537), 2: 5, 3: 5.

[63] *Opera* (1516) 4: 104r; *Lucubrationes* (1524–1526) 3: 232; *Opera* (1533–1534) 3: 79v; *Lucubrationes* (1536–1537) 3: 228.

[64] *Opera* (1516) 8: 1v (Bruno Amerbach's letter), 1: γ5v (Erasmus' assessment of the psalm commentaries).

a Greek version and a Latin translation by an unknown interpreter—Bruno states that scholars owe it to 'ERASMUS especially' and 'somewhat even to us' that they have this most correct ('castigatissima') edition of Jerome's works.[65]

The fifth volume, containing commentaries on the major prophets, presents a more sustained recognition of Erasmus. The title page bears witness to his critical acumen. The Amerbach brothers inform the reader that it was not unknown to them that within these commentaries were many things that were falsely attributed to Jerome. Although the diction itself seemed to betray this, nevertheless they did not dare trust in themselves 'until DESIDERIUS ERASMUS, a man of the most dependable judgment, should with great reliability pronounce on these matters'. The notice ends with a statement that 'our ERASMUS' has singled out the *spuria* in his *censurae* and in the index.[66] Cramped in small print on the verso of the title page, a prefatory letter by Bruno and Basil pays tribute to Erasmus again. The brothers make only a brief reference to those who had corrupted Jerome's writings because 'our ERASMUS' had already done so in the earlier volumes. They note the involvement of several people in the project to edit Jerome: their father Johann as well as Gregor Reisch, Johann Cono, and Johannes Reuchlin. But by far the most important contribution came from 'that famous ERASMUS OF ROTTERDAM ('ERASMUS ille ROTERODAMUS') who, if he had arrived on the scene at the right time, even alone would have sufficed for all tasks'. He is a man possessed not only of 'a varied and definitely uncommon erudition' but also of 'a tireless and utterly resolute diligence, a most exact judgment, and a certain marvelous skill in making textual conjectures when the situation calls for it'.[67]

The capitalization of all the letters in Erasmus' name in the prefaces of volumes 5 and 8 typographically enhances his authority. These prefaces were reprinted in all other editions of Jerome's *Opera*. Erasmus' name was no longer capitalized in the preface to volume 5, but it did retain its majuscule prominence in volume 8 in all the editions printed in Basle. In addition, the notice on the title page of the fifth volume vanished after 1516.

---

[65] *Opera* (1516) 8 (appendix): A1v.
[66] *Opera* (1516) 5: 1r.
[67] *Opera* (1516) 5: 1v.

Why should Jerome's works be reissued if they had already been published in 1516? A printer's sense of the demand for specific books coupled with the desire to stimulate demand helps answer the question. No doubt, the publication of simply the three volumes of genuine letters attempted to meet demand. These abbreviated editions appeared in Lyon (1525–1526, 1528, 1535) and Basle (1536–1537, 1545), and propagated Erasmus' editorial authority even after his death in 1536.[68]

Paratexts in the larger editions, including the one completed by Claude Chevallon in Paris in 1534, show how they sought to justify and distinguish themselves to readers and purchasers of books. Each edition bears a distinct cumulative title, listed here in abbreviated form: *S. Hieronymi lucubrationes omnes* (Basle: 1526), *Divi Eusebii Hieronymi Stridonensis, opera omnia* (Paris: 1534), *Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes* (Basle: 1537). In various ways, each edition claimed to be an improvement on its immediate predecessor, and Erasmus' name was always associated with this effort at winning credit.

The title page of 1526 [Fig. 3] announces that Jerome's works have been 'emended much more vigilantly than before by DES. ERASMUS OF ROTTERDAM'. Several passages have been profitably ('feliciter') corrected and certain *scholia* have been expanded. The letters now have their own cumulative title page [Fig. 4], dated 1524: 'OPVS EPISTOLARVM / DIVI HIERONYMI STRIDONENSIS, UNA / cum scholiis DES. ERASMI ROTERODAMI, denuo per / illum non vulgari cura recognitum, correctum / ac locupletatum.' Here again Erasmus is awarded the editorial credit. The title page not only advertises his *scholia*; it credits him with the fresh revision, correction, and expansion of Jerome's collected letters and makes clear that his editorial work is the product of uncommon care. On both title pages, Erasmus' name, all in majuscules, commands a typographical prominence that establishes his authority over Jerome's

[68] For the editions published in Lyon, see *CWE* 66: xxx. According to the *Catalogue générale des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale: Auteurs*, 231 vols. (Paris, Imprimerie Nationale, 1897–1981) 77: 1232, the editions published in 1525–1526 and 1528 were printed respectively by J. Mareschal and J. Crespinus. The 1535 edition was printed by Jacopo Giunta (Beinecke Me35 H537 A2 535). The Froben firm printed the Basle editions: LMU: 2° P. eccl. 32 (Basle: 1536–1537); BAV: R. G. Teol. II. 349 (Basle: 1545).

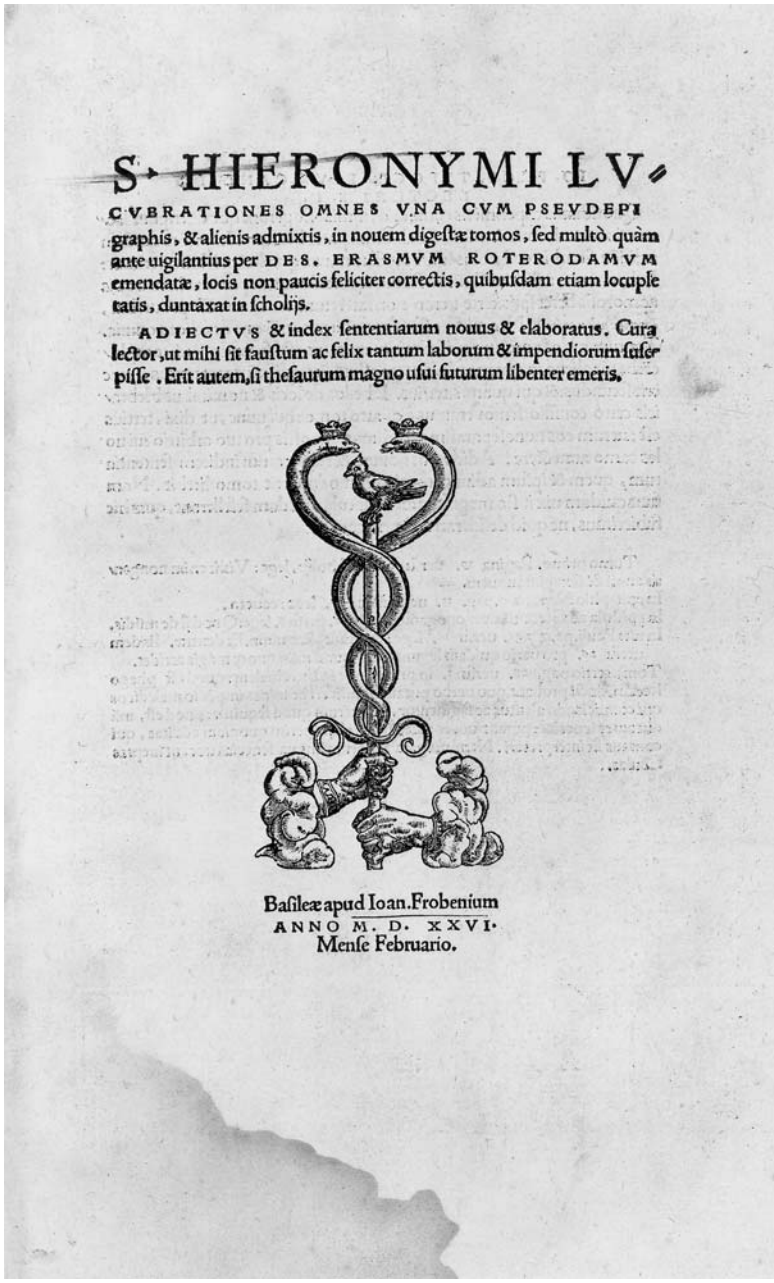
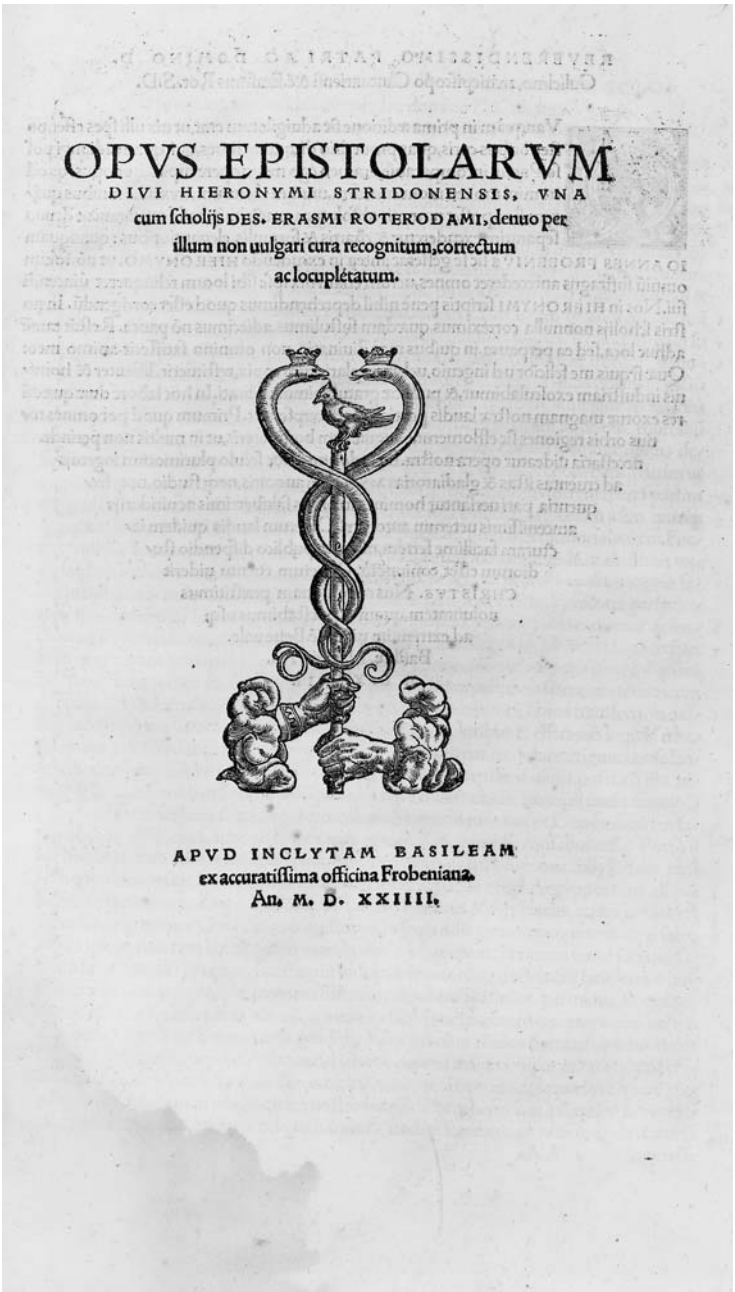

S. HIERONYMI LV-
CVBRATIONES OMNES VNA CVM PSEVDEPI
graphis, & alienis admixtis, in nouem digeſtæ tomos, ſed multò quàm
ante uigilantius per DES. ERASMVM ROTERODAMVM
emendatæ, locis non paucis feliciter correctis, quibuſdam etiam locupleſ
tatis, duntaxat in ſcholijs.
ADIECTVS & index ſententiarum nouus & elaboratus. Cura
lector, ut mihi ſit fauſtum ac felix tantum laborum & impendiorum ſuſcer
piſſe. Erit autem, ſi theſaurum magno uſui futurum libenter emeris.
Baſileæ apud Ioan. Frobenium
ANNO M. D. XXVI.
Menſe Februario.

Fig. 3. Title page of Erasmus' second edition of Jerome published by Johann Froben (Basle: 1524–1526) (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).


OPVS EPISTOLARVM
DIVI HIERONYMI STRIDONENSIS, VNA
cum ſcholijs DES. ERASMI ROTERODAMI, denuo per
illum non uulgari cura recognitum, correctum
ac locupletatum.

APVD INCLYTAM BASILEAM
ex accuratiſſima officina Frobeniana.
An. M. D. XXIIII.

Fig. 4. Title page of for the *Epistolae* in Erasmus' second edition of Jerome (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).

texts and that likely also turns his name into a marketing strategy. Not surprisingly, the names of Erasmus and Jerome are not the only ones on the title pages. Froben asserts his presence and reputation both iconographically and textually.

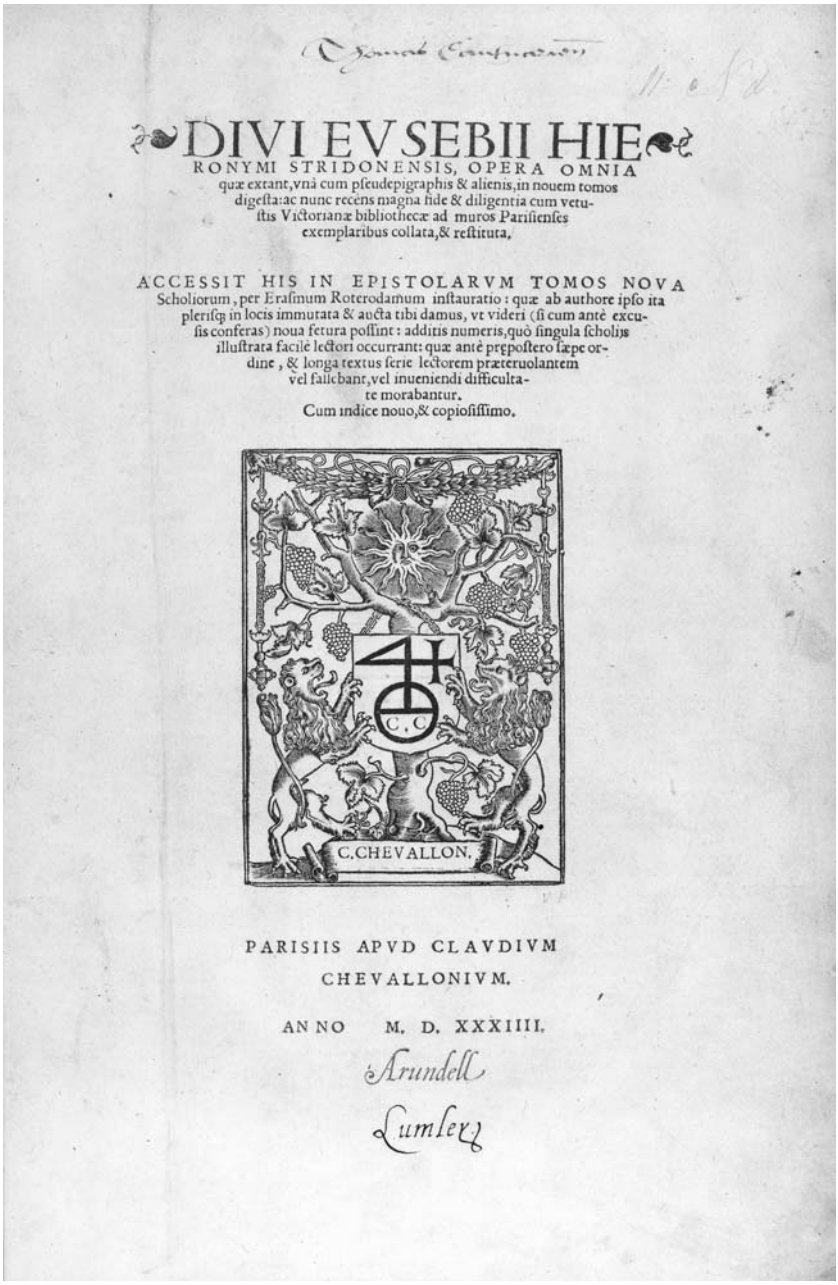
In a prefatory note to Archbishop Warham, dated July 15th 1524, that appears on the verso of the title page for the letters, Erasmus pays tribute to Johann Froben, whose name is printed in majuscules. The editor asked the printer to use more elegant type for the second edition, although Erasmus concedes that Froben printed the first edition in such a way that he not only exceeded the expectations of others but also scarcely left any room for improvement. Erasmus goes on to comment that he discovered almost nothing in Jerome's texts that required correction and gives the impression that the *scholia* were the primary focus for revision. In them he has corrected some things and deleted others; to them he has added several things.[69]

When Chevallon printed the third edition of Jerome's *Opera*, he included all the prefatory material from the first two editions. He also capitalized Froben's name in the note of July 15th 1524. Nevertheless, he firmly plants his flag, as it were, in the edition. His printer's mark—two lions holding aloft a shield in front of a tree bearing clusters of grapes over which shines the sun—appears on the title pages of all nine volumes, in effect displacing iconographically the association between the Froben press and Erasmus' edition. After Froben's death in 1527, Chevallon was determined to acquire a share in the market for printing Erasmus' books.[70]

It was easier to efface Froben's reputation than that of Erasmus. Erasmus' name still functions as an important marketing strategy. He remains the professor of theology, and his name still appears in capital letters, but only on the title page for all of Jerome's letters and on the second volume. On the title page for the entire edition [Fig. 5], his credit has been slightly diminished. Erasmus' name no longer appears in immediate proximity to that of Jerome. In Chevallon's printing, the description of the edition's contents—Jerome's complete works arranged into nine volumes—now advertises that these works have with great reliability and diligence been recently collated with

[69] *Lucubrationes* (1524–1526) 1: AAv; Allen P.S., Ep. 1465, lines 8–13.

[70] *Opera* (1533–1534) 1: †i v (prefatory note of 1524); Allen P.S., *Erasmus: Lectures and Wayfaring Sketches* (Oxford: 1934) 131–132.


DIVI EVSEBII HIE-
RONYMI STRIDONENSIS, OPERA OMNIA
quæ extant, vnà cum pseudepigraphis & alienis, in nouem tomos
digesta: ac nunc recens magna fide & diligentia cum vetu-
stis Victorianæ bibliothecæ ad muros Parisienses
exemplaribus collata, & restituta.

ACCESSIT HIS IN EPISTOLARVM TOMOS NOVA
Scholiorum, per Erasmum Roterodamum instauratio: quæ ab authore ipso ita
plerisq; in locis immutata & aucta tibi damus, vt videri (si cum antè excu-
sis conferas) noua fetura possint: additis numeris, quò singula scholiis
illustrata facilè lectori occurrant: quæ antè prepostero sæpe or-
dine, & longa textus serie lectorem præteruolantem
vel fallebant, vel inueniendi difficulta-
te morabantur.
Cum indice nouo, & copiosissimo.

C.C
C.CHEVALLON.

PARISIIS APVD CLAVDIVM
CHEVALLONIVM.

ANNO M. D. XXXIIII.

Arundell

Lumley

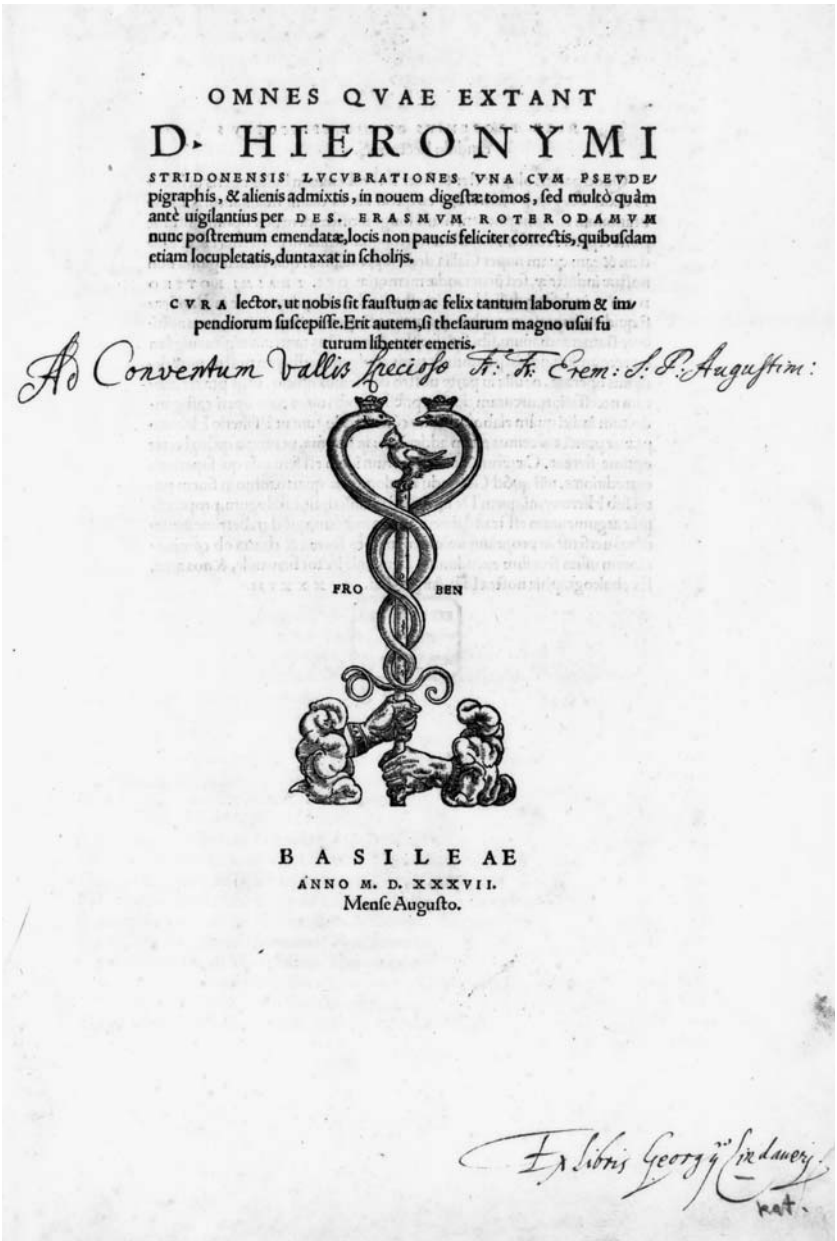
Fig. 5. Title page of Erasmus' edition of Jerome published by Claude Chevallon (Paris: 1533–1534) (by permission of The British Library, London, shelfmark: 476g10–13).

and restored in light of manuscripts from the library of St. Victor in Paris. The second section of the title page emphasizes novelty. To the volumes that contain the epistles has been added a 'new reworking' ('nova instauratio'), or literally a 'new renovation', of the *scholia* by Erasmus of Rotterdam. Chevallon informs the reader that 'we give to you' these *scholia* 'changed and expanded' by Erasmus, so that 'they could be considered as new offspring (if you should compare them with what has been printed previously)'.

Erasmus' new preface of 1533, composed in Freiburg, his refuge from Protestant Basle, betrays his reduced role in the new publication. Lacking is the boldness of the previous prefatory material when he and Froben were partners. He recalls how Froben 'of happy memory' took advantage of his 'good will or rather rashness' to press on with both the *New Testament* and the edition of Jerome. Thus Erasmus makes it sound like the impetus for his editorial work came from Froben and not within himself—a dramatic shift from the self-promotion of the Herculean humanist of 1515 and 1516. With the third edition of Jerome the initiative came from outside again. Erasmus writes that, when he learned that the volumes of Jerome's epistles were to be printed again in Paris, he revised, as time permitted, certain passages he had already marked for the public benefit of scholarship.[71] The balance of the preface is a touching tribute to Archbishop Warham, who had died in 1532.

Basle, however, would not be outdone by Paris. Hieronymus Froben and Nicolaus Episcopius restored the Erasmian edition of Jerome to the publishing ventures of the Froben firm. The title page, dated August 1537 [Fig. 6], announced that Jerome's works were 'now for the last time corrected much more vigilantly than before by DES. ERASMUS OF ROTTERDAM'. On the verso of this title page, a notice by the two successors of Johann Froben asserts that their edition, 'which is the last of all', has surpassed the second edition published by their father and father-in-law as well as the one recently produced in France. They do not wish, however, to take the glory for themselves but attribute it to 'the tireless diligence of DES. ERASMUS OF ROTTERDAM of venerable memory'. Erasmus had decided not to do any more work on Jerome after the Parisian edition, but he was not satisfied with this version and set about to revise

[71] Allen P.S., Ep. 2758, lines 16–18, 26–29.


OMNES QVAE EXTANT

D. HIERONYMI

STRIDONENSIS LVCVBRATIONES VNA CVM PSEVDE/
pigraphis, & alienis admixtis, in nouem digeſtæ tomos, ſed multò quàm
antè uigilantius per DES. ERASMVM ROTERODAMVM
nunc poſtremum emendatæ, locis non paucis feliciter correctis, quibuſdam
etiam locupletatis, duntaxat in ſcholijs.

CVRA lector, ut nobis ſit fauſtum ac felix tantum laborum & im/
pendiorum ſuſcepiſſe. Erit autem, ſi theſaurum magno uſui fu
turum libenter emeris.

Ad Conventum Vallis ſpecioſo Ff. Ff. Erem: S. P. Auguſtin:

FRO BEN

BASILEAE

ANNO M. D. XXXVII.

Menſe Auguſto.

Ex libris Georgij Sindaueri
Cat.

Fig. 6. Title page of Erasmus' edition of Jerome published by Hieronymus Froben and Nicolaus Episcopius (Basle: 1536–1537) (by permission of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich).

again carefully those literary labours of such a great man: 'denuo istas tanti viri vigilias vigilanter recognovit'. The two printers affirm that Erasmus 'entrusted [the revisions] to us to be printed'. They share the final credit with Erasmus. The colophon at the end of the ninth volume mentions that the 'distinguished works' of St. Jerome, on which 'DES. ERASMUS of Rotterdam spent a vast amount of work and diligence' for their final revision, have been printed in the Froben printing house by Hieronymus Froben and Nicolaus Episcopius.[72]

Where Chevallon had emphasized novelty, Froben and Episcopius put the accent on finality: the edition that they printed represented Erasmus' last effort at revision. One can easily imagine that by this the Basle printers meant that one could not improve on the edition completed in 1537. Erasmus, of course, did not live to see the final product. He had died the previous year, twenty years after the first edition. The ownership that he had asserted over Jerome's texts had become an accepted fact. His name lived on to promote and accredit the publication of Jerome's works.

Controlling Reader Reception: A Case Study in Historical Context

Each of the many and various editorial interventions in the Erasmian editions of Jerome stake the humanist's claim of ownership of the Church Father's writings. These paratexts also bear out Anthony Grafton's point that diversity and complexity characterized the ways in which readers engaged with texts during the Renaissance.[73] Erasmus' *scholia* on Jerome's writings constitute an important paratextual source for his reading habits. Take for example, his *scholia* on the *Adversus Iovinianum*, Jerome's well-known polemic in favour of virginity's moral and spiritual superiority to marriage. In the *scholia*, we see Erasmus pointing out references to classical literature and to the Bible, associating Jerome's comments with contemporary culture, supporting

[72] *Lucubrationes* (1536–1537) 9: 423. On Episcopius and Froben, see *Contemporaries of Erasmus* 2: 437–438; 3: 58–60.

[73] Grafton A., *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers* (Ann Arbor: 1997) 225; "The Humanist as Reader", in Cavallo G. – Chartier R. (eds.), *A History of Reading in the West* trans. L.G. Cochrane (Amherst: 1999) 183.

Jerome's attacks on Jovinian's lack of rhetorical refinement, but criticizing the way the Church Father interpreted Scripture for the purposes of his argument.[74] Jerome's treatise appeared in two books. A long series of *scholia* followed each book. Erasmus' summary (*argumentum*) was a much more prominent paratext. It preceded the treatise and, as a continuous text, was much easier to read than the discontinuous *scholia* that were keyed to various passages in the *Adversus Iovinianum*.

Paradoxically, Erasmus, who filled his edition of Jerome's letters with commentary, despised medieval paratexts. In the preface to another patristic edition, the works of Hilary (1523), he writes that in collating the manuscripts he discovered 'little prefaces' added to the beginning of some books, 'flourishes' (*coronides*) added at the end, and 'rags' sewn onto the middle by some smatterer who tried to explain more perfectly and clearly what Hilary had said.[75] What explains Erasmus' contempt? Did he find the style of the paratexts inadequate? Did he take offense at the ways in which earlier editors interpreted texts and thus tried to shape their meaning for readers? Whatever the case may be, Erasmus, like his predecessors in the editing of patristic texts, was involved in the business of controlling the reception of texts by readers. His own paratexts indicate another way in which he sought to take possession of Jerome's writings. Indeed, paratextual information on the title pages of volumes of Jerome's genuine letters and within the volumes themselves expressly indicate that the *argumenta* and *scholia* belong to Erasmus. The *argumentum* to the *Adversus Iovinianum* presents an excellent case study because we can place it within a long history of interpretation.

This history begins as early as the eleventh century. A manuscript of the *Adversus Iovininaum* preserved in the Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 371) begins with a prologue that, whether from this or an earlier or later manuscript, influenced the first several decades of printing Jerome's polemic. With minor changes Teodoro de' Lelli printed it as the *argumentum* in his edition, and no doubt from de' Lelli's edition, the *argumentum* was reproduced again and again in subsequent printings of Jerome's letters. It found its way

[74] Pabel H.M., 'Reading Jerome in the Renaissance: Erasmus' Reception of the *Adversus Jovinianum*', *Renaissance Quarterly* 54 (2002) 470–497.

[75] Allen P.S., Ep. 1334, lines 26–30.

into a separate edition of the *Adversus Jovinianum* printed in Vienna in 1516 as well as in a French translation of Jerome's letters published in Paris in 1520.[76]

The prologue in Vat. Lat. 371 immediately identifies Jovinian as a heretic, then as a former monk turned cleric: 'Iovinianus heresiarcha ex monacho clericus'. After this identification the prologue outlines Jovinian's teachings and their effects. Like the Stoic philosophers, he taught that all sins were equal. In addition, he held that human beings were not able to sin once they had been baptized and that fasting or abstinence from some foods was of no profit. He put virginity on the same level as widowhood and married people on the same level as fornicators even after they had done penance ('etiam post paenitentiam'). In Rome, where he made public his teachings, some holy virgins of advanced age got married. He also taught that there would be but one recompense either of reward or of punishment and that the just were all of the same rank: '[docebat] unius quoque meriti proemii retributionis ordinisque omnes iustos fore.' (In other words, Jovininan believed that at Judgment Day there would be no distinctions in rewards or punishments.) The prologue switches its focus from Jovinian to his following when it points out that 'this sect' was quickly suppressed, extinguished, and annihilated once it had been exposed by Blessed Jerome ('oppressa extincta et ad nihilum cassata revelante beato hieronimo'). The prologue adds that the sect did not succeed in deceiving any priest and ends with some chronological information: 'Damaso papae valentiniano aug[usto] Archadio et bautone. ccs [consulibus]'. The pontificate of Damasus I (366–384) and rule of Valentinian II, Roman Emperor in the West (375–392), do overlap, but Arcadius, the future eastern Emperor (395–408), and Bauto were consuls in 385.[77] What appears to be an attempt at dating the controversy stirred up by Jovinian may have erred by strict, modern standards by trying to be too precise.

We know that Erasmus consulted the edition of Jerome's letters printed by Nicolaus Kesler in Basle in 1489 and 1492.[78] Both editions,

---

[76] *Divi Hieronymi contra Iovinianum hereticum libri duo, cum Apologetico eiusdem in defensionem librorum contra praedictum Iouinianum* (Vienna: 1516) 1r; *Les Epistres monseigneur sainct Hierosme en francois* (Paris: 1520) pt. 1, 33r.

[77] On the date of the consulship of Arcadius and Bauto, see Bagnall R.S. et al., *Consuls of the Later Roman Empire* (Atlanta: 1987) 19, 304–305.

[78] Husner F., 'Die Handschrift der Scholien des Erasmus von Rotterdam zu den Hieronymusbriefen,' in *Festschrift für Gustav Binz* (Basle: 1935) 144.

along with other incunabular editions, reproduced the way in which de' Lelli introduced the *Adversus Iovinianum*. First comes a title: 'the satirical books of Blessed Jerome against Jovinian the heretic'; then a reference to the *argumentum*, appearing below, that explains Jovinian's teachings, which Jerome destroyed and refuted. A heading to the *argumentum* indicates the source of information: Augustine's *De haeresibus*. Indeed, a comparison of Augustine's description of Jovinian's teachings and the medieval prologue indicates that the latter, borrowing Augustine's wording in many places, is a condensation of the former. The incunabular *argumentum* differs from the one in Vat. Lat. 371 in that it refers to 'Stoic priests', instead of philosophers, and that it presents Jovinian's ideas about rewards and punishments and about the elect in the present, not future, infinitive and qualifies them with the concept of God's perspective: 'unius quoque meriti: praemii: retributionis: ordinisque omnes iustos esse apud deum'.[79]

Erasmus' *argumentum* is much longer.[80] He too begins by describing Jovinian as a monk turned cleric: 'ex monacho clericus'. This coincides exactly with the medieval prologue. In the incunabular version, the expression is 'de monacho clericus'. Conspicuous by its absence from the opening of the Erasmian *argumentum* is the term 'heretic'. Erasmus does associate Jovinian with heresy when he writes that he tried to revive the heresy of Basilides, a second-century gnostic.[81] Erasmus also repeats Augustine's comment that 'this heresy' arose when he was young, but in the next sentence he reduces it to an 'error', when he notes that it had already been condemned before Jerome wrote against it. Erasmus never clearly identifies Jovinian as a heretic. He amplifies the identification of Jovinian by pointing out that he was an obscure but rich man, that he was neither learned nor eloquent, likely more conspicuous deficiencies than heterodoxy.

Erasmus devotes much of the *argumentum* to sorting out what Jovinian exactly taught. In his commentaries on Basilides, which betray an incorrect understanding of Scripture, he strove to show that 'virgins, widows and wives possessed the same merit if they did

---

[79] *Prima pars Epistolarum beati Hieronymi* (Basle: 1489), XXIr; *Epistolare beati Hieronymi* (Basle: 1492) pt. 1, XXIr. For Augustine's description of Jovinian's teachings, see *CCSL* 46: 337.

[80] *Opera* (1516) 3: 7v.

[81] At the end of the *Adversus Iovinianum*, Jerome writes that Basilides, transformed into Jovinian, gave the Latin language its own heresy: *Opera* (1516) 3: 43r = *PL* 23: 335B.

not differ in the other deeds of life', that 'the baptized could not relapse into sin', and that 'there was no difference between the one who eats food and the one who abstains from it, as long as [the former] eats with thanksgiving'. Finally, Jovinian believed that those who remained faithful to their baptism would enjoy an equal reward in heaven. Erasmus underlines the point made in the medieval prologue: when teaching in Rome, Jovinian could 'drag not a single priest or a cleric of any rank into error'. He corrupted only certain 'little ladies' ('mulierculae'), holy virgins who, in their old age, took husbands. Several lines down, he repeats Augustine's comment that Jovinian's teachings, which died out as soon as they arose, did not deceive any priests.

Indeed, Erasmus' introduction to the *Adversus Iovinianum* pays closer attention to Augustine than the incunabular editions, which were ultimately based on a medieval scribe's précis of the section on Jovinian in the *De haeresibus*. Like Augustine, Erasmus points out Jovinian's explanation for not getting married. Augustine comments that Jovinian did not have nor wanted a wife not because he wished to enjoy greater merit with God in the afterlife but on account of present necessity—that is, he argued, that a man should not endure the trials ('molestiae') of marriage.[82] Erasmus puts it more concisely: Jovinian denied that he did not take a wife because he expected a reward for this but because he did not want to be ensnared by the burdens ('molestiae') of marriage, that is, not so that he would be better, but that he would have greater liberty.[83] Here Erasmus turns the summary statement into a moral that in a few words encapsulates his thinking on the relationship of virginity and marriage. The former is not morally superior to the latter—as Jerome believed—but is more advantageous because it confers greater freedom of action, especially when it comes to preaching the Gospel.[84]

---

[82] *CCSL* 46: 337: 'Non sane ipse vel habebat vel habere volebat uxorem, quod non propter aliquod apud deum maius meritum in regno vitae perpetuae profuturum, sed propter praesentem prodesse necessitatem, hoc est, ne homo coniugales patiatur molestias, disputabat.'

[83] 'Porro quod ipse non duceret uxorem, id negabat se facere, quod hinc praemium aliquod speraret, sed ne molestijs matrimoniorum irretiretur: hoc est, non ut melior esset, sed liberior.'

[84] Pabel H.M., "Exegesis and Marriage in Erasmus' Paraphrases on the New Testament", in Pabel H.M. – Vessey M. (eds.), *Holy Scripture Speaks: Studies in the Production and Reception of Erasmus' Paraphrases on the New Testament* (Toronto: 2002) 182–192.

More than nuancing Augustine's ideas, Erasmus calls into question the Church Father's reliability. He notes that Augustine attributes errors to Jovinian with which Jerome, nevertheless, does not tax him, and Jerome would not have concealed it if he had taught in that way. Two points are at issue: first, that Mary had lost her virginity in giving birth to Jesus, and second, that all sins were equal in accordance with the paradoxes of the Stoics. Erasmus suggests that Augustine read this neither in the writings of Jovinian or of Jerome against him; his knowledge of Jovinian must have been based on 'popular hearsay'. He notes that Augustine admits that Jovinian's name does not appear in the catalogues of heretics drawn up by Epiphanius (the fourth-century bishop of Salamis on Cyprus) or by Filaster (the fourth-century bishop of Brescia) and that he found him numbered among heretics in an anonymous book.[85]

At the end of his introduction, Erasmus returns to the author of the *Adversus Iovinianum*. Not without delight did Jerome seize upon the subject, for he always greatly supported the cause of virginity and consequently was more unfair or unfavourable ('iniquior') to marriage than certain bishops wanted him to be. Erasmus concludes: 'Having taken up his position, therefore, he unleashes ('explicat') and, moreover, lets run riot ('luxuriat'), as it were, all his powers of wit and eloquence ('omneis ingenii et aeloquentiae vires'). And he refutes the man in such a way as to mock and revile even his ignorance of literature and his astonishing lack of polish in speech, with the complete disputation divided into two books, since it was rather diffuse ('prolixior').

One can easily imagine that in preparing the reader's approach to his edition of the *Adversus Iovininaum* Erasmus felt it necessary or at least useful to engage with the established introduction to the text. He both embellishes and corrects it on the basis of an evaluation of the principal source that informed it: Augustine's *De haeresibus*. In setting straight the record about Jovinian, he moderates the blunt medieval and Renaissance condemnation of him as a heretic and drops a hint about his own view of the relative merits of virginity and marriage. Like the medieval prologue that became the Renaissance *argumentum*, Erasmus offers no summary of the contents of Jerome's prolix polemic. The closing sentences of Erasmus' *argumentum* suggest a cautious criticism of Jerome, whose propaganda for virginity left

[85] Cf. *CCSL* 46: 336–337.

little room for giving marriage its due and whose eloquence, opposed to Jovinian's contemptibly inelegant discourse, produced a text that was too long.

In 1516, Erasmus may well have had in mind readers who were familiar with previous printings of Jerome. For them he produced a more reliable introduction, one that contained a subtle evaluation of Jerome's polemical technique. The revising and reprinting of his edition of Jerome no doubt had the effect of banishing previous editions into oblivion. By the second half of the sixteenth century, readers would most likely have had no familiarity with Erasmus' predecessors. Many Catholic readers, increasingly convinced of Erasmus' heterodoxy, would have consulted his edition with displeasure, however.

One such reader was Mariano Vittori (d. 1572), a native of Rieti, of which he became a bishop in the last month of his life.[86] In Rome, Paulo Manuzio, the son of the great Aldo, published Vittori's edition of Jerome's letters in folio in 1564–1565 and in quarto in 1566. Vittori proceeded to edit Jerome's other works so that by 1576, four years after his death, a new *Opera omnia* in nine volumes appeared in print in Rome. Its reissue in 1578–1579 in Paris and in Antwerp and throughout the seventeenth century made Vittori the pre-eminent editor of Jerome in Catholic Europe.

For all the scorn that Vittori heaps upon Erasmus, as an enemy of the Catholic faith and as a clumsy editor and philologist, his edition reveals significant Erasmian influence. In the dedication to Pope Pius IV, Vittori relates that he has prefaced Jerome's texts with *argumenta*, having rejected those of Erasmus as 'useless and false'.[87] Surprisingly, the opening words of Vittori's *argumentum*[88] to the *Adversus Iovinianum* signal that it is essentially a reworking of Erasmus' introduction. Vittori begins with Jovinian's identity. He was first a monk, afterwards a wealthy cleric, a man who was neither learned nor eloquent: 'IOVINIANUS, primum monachus, postea clericus dives, vir

[86] Vittori became bishop of Amelia in 1571 and was translated to the see of Rieti by a papal bull of 2 June 1572. He died on 29 June. For his brief episcopal career, see the only study of Vittori, Sacchetti Sassetti A., *La vita e gli scritti di Mariano Vittori* (Rieti: 1917) 63–67.

[87] *Epistolae D. Hieronymi Stridonensis et libri contra haereticos*, 3 vols. (Rome, Paulus Manutius: 1564–1565), 1: recto of the folio that precedes a1; or *Epistolae D. Hieronymi Stridoniensis et libri contra haereticos*, 4 vols. (Rome, Paulus Manutius: 1566), 1: +3v.

[88] For the text of Vittori's argumentum, see *Epistolae D. Hieronymi Stridoniensis et libri contra haereticos* (Rome: 1564–1565) 2: 12 or *Epistolae D. Hieronymi Stridonensis et libri contra haereticos* (Rome: 1566) 2: 474.

neque doctus, neque disertus'. Leaving out the reference to obscurity, here Vittori has simply reworded Erasmus' description: 'Iovinianus ex monacho clericus, homo obscurus, sed dives, nec eruditus tamen nec eloquens'. Like Erasmus, he does not label Jovinian a heretic.

Some passages of Vittori's *argumentum* are almost identical with those of Erasmus. The latter expresses Jovinian's teaching of the spiritual equality of virgins, widows, and wives this way: 'probare nitebatur virgines, viduas, et maritatas eiusdem esse meriti, si caeteris vitae operibus non discreparent'. Vittori writes: 'asserebat, virgines, viduas, et maritatas eiusdem esse meriti, si in ceteris vitae operibus non discreparent'. Erasmus relates the idea of the equality of heavenly reward by writing: 'Postremo [probare nitebatur] par omnibus fore praemium in regno coelorum, quicunque suum baptisma servaverint'. Vittori simply changes the syntax and the case of *omnis* and omits the mention of baptism: 'postremo, [asserebat] in regno caelorum par omnium fore praemium'. He also describes the polemic as *prolixior* and notes that the saint in his disputation unleashed all his powers of wit and eloquence: 'omnes ingenii, et eloquentiae vires vir sanctus explicuit'.

To be sure, a comparison of the *argumenta* also reveals differences. Vittori adduces a new source: the condemnation of Jovinian and his followers by Pope Siricius (384–399).[89] The Italian editor mentions the other two errors which Augustine attributes to Jovinian, but he refrains from indicating whether the attribution is correct or not and from impugning Augustine's reliability. Neither does he suggest a criticism of Jerome's view of marriage. Indeed, his *argumentum* ends with praise for Jerome. The saint made use of his powers of wit and eloquence 'so that from this one work alone it could be plainly evident to all how St. Jerome distinguished himself in intellectual prowess ('ingenio'), eloquence, learning, and knowledge of all things'.

Where appropriate, Vittori follows, and almost copies, Erasmus, but his introduction has the effect of being an expurgated version of the one produced by the humanist since he omits all criticisms of Augustine and Jerome. Nevertheless, Vittori's *argumentum*, as well as his entire edition of Jerome, depended profoundly on Erasmus.

[89] Cf. *PL* 13: 1168A–1172A (entire letter of Pope Siricius), 1171A–B (specific passage to which Vittori refers).

First praised by contemporaries but then maligned by posterity, Erasmus continued to influence the ways in which Catholics read Jerome, even if his influence was no longer patently obvious to them.

Conclusion

D.F. McKenzie commented that 'new readers of course make new texts, and that their new meanings are a function of their new forms.'[90] This view can be applied most readily to editors, scribes, and printers, readers who more often than not transmit in new forms texts composed by others, including, in the case of Jerome, authors who have been dead for centuries. The immediate recipients of newly produced texts can, arguably, make their own contribution to the transmission of meaning. In the case of Renaissance editions of Jerome mentioned in this article, researchers, another species of readers, encounter collections of texts once in the possession of fifteenth- and sixteenth-century readers, who inscribed their diverse forms of reception into these editions by means, among other things, of marginal commentaries or textual deletions. Here the reception of texts transforms itself into a process of textual transmission. This process may appear highly idiosyncratic, but in some, perhaps in many, instances individual encounters with texts can be situated within larger cultural contexts.

Consider, for example, a copy of Erasmus' 1516 edition of Jerome at the Vatican Library: R. G. SS. Padri I. 90. One or more individuals thoroughly expunged virtually all traces of Erasmus' editorial interventions. Most probably, this copy of the edition fell victim to Catholic hostility towards Erasmus, a censorship in line with the assessment of Erasmus' editions of Jerome of the Jesuit Peter Canisius. In the preface to his anthology of Jerome's letters (1562), Canisius complained that Erasmus' *scholia*, or rather scoria, defiled Jerome's texts and that as a result of his poisonous *antidoti*—concluding comments that occasionally appeared after a series of *scholia*—Erasmus had sold coal for the price of gold. The paratexts, which cheapened the value of the edition of Jerome, were the product of the same

[90] McKenzie D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts* (London: 1986) 20.

Erasmus who attacked monks, mocked the scholastic doctors, and treated the teachings of the Church with scepticism.[91] For Canisius Erasmus' paratexts discredited his celebrated edition.

In the copy of the edition at the Vatican Library, the title pages, the dedicatory preface to Warham, the indices, Erasmus' life of Jerome, and several folios of *scholia* have been removed. Strips of paper pasted down throughout the first four volumes concealed every *argumentum* and the sets of *scholia* that survived excision along with the *antidoti* and also the *censurae* on the *spuria*. In a few cases, these strips have been peeled away. Only one printed marginal comment escaped what must count as one of the most systematic efforts at censorship in an Erasmian publication. The comment appeared alongside the entry for Hilary of Poitiers in a brief but spurious catalogue of ecclesiastical writers. Erasmus grumbles: 'I do not know what good-for-nothing excerpted from Jerome's catalogue what follows here and sewed it on to this nonsense.'[92] The expurgator(s) may have overlooked this, since it is the only printed *marginalium* in the second volume.

The expurgation signifies a deliberate exercise in discredit, an attempt to dissociate Jerome's texts from the credit due to Erasmus their editor. In addition, the decision to eliminate Erasmus' ubiquitous editorial presence may be interpreted as an adamant protest against the ownership of Jerome's writings claimed by Erasmus in the (excised) dedication to Warham and reasserted in every (concealed and/or amputated) *argumentum* and series of *scholia*. 'The name of Erasmus must perish' might be the riposte of this act of Catholic protest to the equally Catholic John Colet.

At the same time, the edition in the Vatican Library bears witness to the power and persuasiveness of the creation of Erasmian credit. At least one putative Catholic reader could not simply ignore Erasmus and felt compelled to deny the credit. This negation paradoxically affirmed Erasmus' editorial appropriation of Jerome's texts.

The combination of the concept of the creation of credit in early modern print culture and paratextual analysis should continue to

---

[91] *Beati Petri Canisii Societatis Iesu epistulae et acta*, ed. Otto Braunsberger, 8 vols. (Freiburg: 1896–1923) 3: 280.

[92] *Opera* (1516) 2: 196v: 'Nescio quis nebulo haec quae sequuntur, ex catalogo Hieronymi desumspsit et his nugis assuit.'

prove useful in scholarship on Erasmus as an author or editor, even if until now paratextual analysis has not exercised much influence on Erasmus studies.[93] Scholars can gain, for example, a more sophisticated appreciation of the strategies inherent in the humanist's classical and other patristic editions, strategies that might point to a pattern in editorial intent. Erasmus' claim of ownership of the writings of others was not unique to his edition of Jerome. He made a similar claim upon Irenaeus in the preface to his 1526 edition of this Church Father's works.[94] Given the enduring interest in Erasmus' relationship to Jerome, scholars can develop a more convincing assessment of the humanist's editorial purpose by attending to credit and paratexts. The reiteration of Erasmus' theological credentials in the edition of Jerome lends support to the interpretations that Erasmus edited Jerome in order to restore theology[95] and to appropriate Hieronymian authority for his own program of Christian literary production.[96] For Erasmus, sacred purpose and self-promotion in the Republic of Letters were reconcilable, as strange as it may seem to modern readers. Furthermore, printed books through their paratexts show the blending of guarantees of cognitive reliability with the self-promotion of printers, editors, and authors in the process of creating credit. By this process, new readers, such as Erasmus and Froben, could make new texts out of ancient scripts.*

---

[93] The only relevant studies of which I am aware are Diu I., "Enjeux de pouvoir dans la République des lettres: préfaces et dédicaces d'Érasme pour ses éditions et traductions d'oeuvres classiques et patristiques", in *Le pouvoir des livres à la Renaissance*, ed. Dominique de Courcelles (Paris: 1998) 65–76; and Enenkel K., 'Epitaphs on Erasmus and the Self-definition of the Republic of Letters', *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 21 (2001) 14–29. By contrast, paratextual analysis has already had a more noticeable impact on French Renaissance studies. See, for example, Rigolot F., "Ronsard et Muret: Les pièces liminaires aux 'Amours' de 1553", *Revue d'histoire littéraire de la France* 88 (1988) 3–16; Idem, "Ronsard's Pretext for Paratexts: The Case of the *Franciade*", *SubStance* 56 (1988) 29–41; Brown C., *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France* (Ithaca: 1995); Armstrong A., *Technique and Technology: Script, Print, and Poetics in France, 1470–1550* (Oxford: 2000).

[94] Allen P.S., Ep. 1738, lines 20–23.

[95] Olin, "Erasmus and Saint Jerome", 44; Clausi, *Ridar voce all'antico padre*, 7.

[96] Vessey M., "Erasmus' Jerome: The Publishing of a Christian Author", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 14 (1994) 80.

* The research for this article was made possible by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Selective Bibliography

Libraries

Biblioteca Apostolica Vaticana = BAV
Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University = Beinecke
Ludwig-Maximilians-Universität, Munich = LMU

Editions of Jerome

[*Epistolae Hieronymi*] (Rome: not after 1467)
Prima pars Epistolarum beati Hieronymi (Basle: 1489)
Epistolare beati Hieronymi (Basle: 1492)
Divi Hieronymi contra Iovinianum hereticum libri duo, cum Apologetico eiusdem in defensionem librorum contra praedictum Iouinianum (Vienna: 1516)
Omnium operum divi Eusebii Hieronymi Stridonensis tomus primus [-nonus] (Basle: 1516) = *Opera* (1516)
Les Epistres monseigneur sainct Hierosme en francois (Paris: 1520)
S. Hieronymi lucubrationes omnes (Basle: 1524–1526) = *Lucubrationes* (1524–1526)
Divi Eusebii Hieronymi Stridonensis, opera omnia (Paris: 1533–1534) = *Opera* (1533–1534)
Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes (Basle: 1536–1537) = *Lucubrationes* (1536–1537)
Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes (Basle: 1553)
Omnes quae extant D. Hieronymi Stridonensis lucubrationes (Basle: 1565)
Epistolae D. Hieronymi Stridoniensis et libri contra haereticos, 3 vols. (Rome: 1564–1565)
Epistolae D. Hieronymi Stridoniensis et libri contra haereticos, 4 vols. (Rome: 1566)

Modern Editions/Facsimiles

Beati Petri Canisii Societatis Iesu epistulae et acta, ed. Otto Braunsberger, 8 vols. (Freiburg: 1896–1923)
Corpus Christianorum Series Latina (Turnhout: 1954–) = *CCSL*
Collected Works of Erasmus (Toronto: 1974–) = *CWE*
Novum Instrumentum: Basle 1516, intro. Heinz Holeczek (Stuttgart-Bad Cannstatt: 1986)
Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami (Amsterdam: 1969–) = *ASD*
Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami, ed. P.S. Allen et al., 10 vols. (Oxford: 1906–1958) = Allen P.S.
Patrologiae cursus completus [. . .] *series latina*, 221 vols. (Paris: 1844–1865) = *PL*

Secondary Literature

Allen, P.S., *Erasmus: Lectures and Wayfaring Sketches* (Oxford: 1934).
Alpago-Novello L., "Teodoro de' Lelli, vescovo di Feltre (1462–1464) e di Treviso (1464–1466)", *Archivio Veneto* (5th series) 19 (1936) 238–261.
Armstrong A., *Technique and Technology: Script, Print, and Poetics in France, 1470–1550* (Oxford: 2000).
Armstrong E., *Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498–1526* (Cambridge: 1990).
Augustijn C., "Erasmus-Promotion anno 1515: die Erasmus-Stücke in *Iani Damiani . . . Elegeia*", in Idem, *Erasmus: Der Humanist als Theologe und Kirchenreformer* (Leiden: 1996) 41–52.
Bagnall R.S. et al., *Consuls of the Later Roman Empire* (Atlanta: 1987).

BROWN C., *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France* (Ithaca: 1995).

CLAUSI B., *Ridar voce all'antico Padre: l'edizione erasmiana delle Lettere di Gerolamo* (Soveria Manelli: 2000).

Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and Reformation, ed. P.G. Bietenholz – T.B. Deutscher, 3 vols. (Toronto: 1985–1987).

DIU I., "Enjeux de pouvoir dans la République des lettres: préfaces et dédicaces d'Érasme pour ses éditions et traductions d'oeuvres classiques et patristiques", in de Courcelles D. (ed.), *Le pouvoir des livres à la Renaissance* (Paris: 1998) 65–76.

EISENSTEIN E., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-Modern Europe* (Cambridge: 1979).

ENENKEL K., 'Epitaphs on Erasmus and the Self-definition of the Republic of Letters', *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 21 (2001) 14–29.

GENETTE G., *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin (Cambridge: 1997).

GOFF F.R. (ed.), *Incunabula in American Libraries: A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections* (New York: 1964).

GRAFTON A., "The Humanist as Reader", in Cavallo G. – Chartier R. (eds.), trans. Cochrane L.G., *A History of Reading in the West* (Amherst: 1999) 179–212.

——, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers* (Ann Arbor: 1997).

GRENDLER P.F., "How to Get a Degree in Fifteen Days: Erasmus' Doctorate of Theology from the University of Turin", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 18 (1998) 40–64.

HALKIN L.-E., *Erasmus ex Erasmo: Érasme éditeur de sa correspondance* (Aubel: 1983).

HALPORN B.C. (trans. and ed.), *The Correspondence of Johann Amerbach: Early Printing in Its Social Context* (Ann Arbor: 2000).

HUSNER F., "Die Handschrift der Scholien des Erasmus von Rotterdam zu den Hieronymusbriefen", in *Festschrift für Gustav Binz* (Basle: 1935) 132–146.

JARDINE L., *Erasmus Man of Letters: The Construction of Charisma in Print* (Princeton: 1993).

JOHNS A., *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* (Chicago: 1998).

LEHMANN-HAUPT H., *Peter Schoeffer of Gernsheim and Mainz with a List of his Surviving Books and Broadsides* (Rochester: 1950).

LENNEP R. VAN, "L'édition princeps des *Epistolae (et tractatus) S. Hieronymi*", *Le livre et l'estampe* 126 (1986) 197–235.

MANSFIELD B., *Phoenix of His Age: Interpretations of Erasmus, c. 1550–1750* (Toronto: 1979).

MARE A.C. DE LA – HELLINGA L., "The First Book Printed in Oxford: The *Expositio Symboli* of Rufinus", *Transactions of the Cambridge Bibliographic Society* 7/2 (1978) 184–244.

MCKENZIE D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts* (London: 1986).

OLIN J.C., "Erasmus and Saint Jerome: The Close Bond and Its Significance", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 7 (1987) 35–53.

PABEL H.M., "Exegesis and Marriage in Erasmus' Paraphrases on the New Testament", in Pabel H.M. – Vessey M. (eds.), *Holy Scripture Speaks: Studies in the Production and Reception of Erasmus' Paraphrases on the New Testament* (Toronto: 2002) 175–209.

——, "Reading Jerome in the Renaissance: Erasmus' Reception of the *Adversus Jovinianum*", *Renaissance Quarterly* 54 (2002) 470–497.

RIGOLOT F., "Ronsard et Muret: Les pièces liminaires aux 'Amours' de 1553", *Revue d'histoire littéraire de la France* 88 (1988) 3–16.

RIGOLOT F., "Ronsard's Pretext for Paratexts: The Case of the *Franciade*", *SubStance* 56 (1988) 29–41.

SACCHETTI SASSETTI A., *La vita e gli scritti di Mariano Vittori* (Rieti: 1917).

SAVON H., "Le *De vera circumcisione* du Prêtre Eutrope et les premières éditions imprimées des *Lettres* de Saint Jérôme", *Revue d'histoire des textes* 10 (1980) 165–197.

Sharpe J.L. III, "Impressum apud Ruessinger", in Gilbert B. (ed.), *A Leaf from the Letters of St. Jerome, first printed by Sixtus Reissinger* [sic], *Rome, c. 1466–1467* (Los Angeles-London: 1981) 9–30.

Shaw S.D., "A Study of the Collaboration between Erasmus of Rotterdam and His Printer Johann Froben at Basle during the Years 1514 to 1527", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 6 (1986) 31–124.

Smith M.M., *The Title-Page: Its Early Development, 1460–1510* (London: 2000).

Vessey M., "Erasmus' Jerome: The Publishing of a Christian Author", *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 14 (1994) 62–99.

DER „RHETORISIERTE“ LONGIN
MEDIENSTRATEGIEN ZUR „KLASSIERUNG“ EINES AUTORS

Dietmar Till

Die folgenden Ausführungen gelten einem antiken literaturkritischen Text, den die Editoren heute einem uns unbekannten Autor „Longin“ (daher vielfach „Pseudo-Longin“ genannt) zuschreiben und der im griechischen Original *Peri hypsous* heißt – lateinisch heute meist *De sublimitate* übersetzt.[1] Bereits die deutschen Übersetzungsversuche – „Über das Erhabene“ oder „Über das Hohe“ – deuten an, dass der *hypsos*-Begriff nur schwer zu übersetzen ist. Der Traktat stammt wohl aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert und ist im Kontext der Problematik der Auseinandersetzungen um den „Attizismus“ und die *imitatio* „klassizistischer“ Autoren zu sehen, wie sie uns auch in anderen stil- und literarkritischen Werken der Antike begegnet.[2] Der kurze und uns nur mit einigen Lücken (an nicht unbedeutenden Stellen) überlieferte Text, den der klassische Philologe Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff einmal das „schönste stilkritische Buch der Griechen“[3] nannte, ist auch für die literarästhetischen Positionen der Frühen Neuzeit ein (bislang noch zu wenig wahrgenommener) Schlüsseltext. Seit der *editio princeps* von 1554 in zahlreichen Ausgaben und Übersetzungen in der humanistischen Gelehrtenwelt präsent, spiegelt der Text – wie sonst nur noch Aristoteles' *Poetik* und die *Ars poetica* des Horaz – die frühneuzeitlichen Ansichten über Wesen und Wirkung von Literatur und Kunst im Spannungsfeld von „Normativität“ und „Originalität“.

---

[1] Vgl. zur Diskussion der Autor-Frage in der klassischen Philologie zusammenfassend und mit weiterer Literatur: Fuhrmann M., *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘* (Darmstadt: 1992) 162f. Im folgenden spreche ich einfach von ‚Pseudo-Longin‘ als dem (unbekannten) Autor von *Peri hypsous*. Auf die frühneuzeitlichen Autor-Fiktionen gehe ich unten noch näher ein.

[2] Überblick (mit weiterer Literatur) bei Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, 162–202.

[3] Vgl. von Wilamowitz-Moellendorff U., *Griechisches Lesebuch*, Bd. I,2 (Berlin: 1906[3]) 377f.

Die Druck- und Editionsgeschichte von *Peri hypsous* ist von der Forschung zwar bibliografisch erfasst,[4] doch sind damit bislang kaum weiterführende medienhistorische und theoretische Fragestellungen verbunden worden. Im Zentrum meiner Ausführungen steht deshalb die Frage, welchen Einfluss der Buchdruck (in Form der einzelnen Ausgaben und Übersetzungen) als eine erkenntnissteuernde Medientechnik auf die Rezeption des Buchs hatte. Dabei sind drei systematische Komplexe zentral:

1. Zunächst geht es um die Frage nach dem Verhältnis von Pseudo-Longins Traktat zum rhetoriktheoretischen Diskurs der Frühen Neuzeit: Wie verhält sich die Zentralkategorie des *hypsos* (das „Hohe" oder „Erhabene") zum konventionellen *genus grande*, dem „hohen Stil" innerhalb der sogenannten rhetorischen „Dreistillehre" (den *genera dicendi*)? Wie wurde durch das Medium des Drucks eine „Rhetorisierung" des Erhabenheitstraktats erreicht?
2. Sodann stellt sich die Frage nach dem Werk-Charakter des Traktats: Wie wurde editorisch und drucktechnisch (durch unterschiedliche Layout-Elemente) erreicht, dass der in vielerlei Hinsicht problematische und unsystematische Charakter des Textes und die zahlreichen Überlieferungslücken – fast ein Drittel des Textes sind nicht erhalten – überdeckt werden, so dass daraus der Eindruck eines geschlossenen rhetoriktheoretischen (Schul-)Traktats entsteht?
3. Welche Rolle spielt der Autor? Die frühneuzeitlichen Philologen schrieben den Erhabenheitstraktat schon früh dem Philosophen und Rhetor Cassius Longinus aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert zu. Sie entwarfen damit allerdings eine Autor-Fiktion, denn diese Zuschreibung erweist sich heute als unzutreffend und muss schon in der Frühen Neuzeit vor dem Hintergrund einer editorischen Autor-Strategie gesehen werden.

Am Ende dieses medialen Konstruktionsprozesses steht, wie sich mit dem Bochumer Komparatisten Karl Maurer formulieren lässt, ein gleichsam zum Klassiker gemachter, ein „klassierter Text" und ein „klassierter Autor":[5] Durch das Medium des Buchdrucks wird, so die

[4] Vgl. Weinberg B., „Translations and Commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600: A Bibliography", *Modern Philology* 47 (1950) 145–151; Marin D.S., *Bibliography of the ‚Essay on the Sublime'* (Bari: 1967).

[5] Maurer K., „Boileaus Übersetzung der Schrift ‚peri hypsous' als Text des französischen 17. Jahrhunderts", in Flashar H. (Hrsg.), *Le Classicisme à Rome aux I^ers^ siècles avant et après J.-C.*, Fondation Hardt. Entretiens XXV (Genf: 1979) 213–262.

These meiner Ausführungen, der Text in eine systematische Form gebracht, einem berühmten Autor zugeschrieben und in einen theoretischen Diskurs – den der Rhetorik – eingestellt, der seine nachfolgende Rezeption leitete. Als Analysemodell soll eine Kombination aus Diskurs- und Medienanalyse dienen, wobei dem literaturtheoretischen Begriff des Paratextes, wie ihn der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette Anfang der 1980er Jahre in die Diskussion eingeführt hat, eine zentrale Rolle zukommt. „Paratexte“ nennt Genette in seinem Buch *Seuils* (1987) all jene Texte, die um den „eigentlichen“ Text eines Buches angeordnet sind; insofern ist der in der deutschen Übersetzung von 1987 hinzugefügte Untertitel – *Das Buch vom Beiwerk des Buches* – durchaus passend. Der französische Originaltitel bedeutet übersetzt „Schwellen“: Die Paratexte eines Buches sind Schwellen, die der Leser überschreiten muss, um ins Innere, zum eigentlichen Text eines Buches zu gelangen. Denn, so Genette, ein Text präsentiere sich „selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen.“[6] Schon Genette hat darauf hingewiesen, dass erst die Paratexte – zusammen mit dem „eigentlichen“ Text – das ausmachen, was man ein „Buch“ nennt und, wichtiger noch, dass Paratexte die Rezeption eines Buches steuern (offensichtlich etwa im Falle der Genrebezeichnungen „Roman“ oder „Autobiographie“, um nur zwei Beispiele zu nennen).[7] Genette unterscheidet zwischen *auktorialen* Paratexten, die vom Autor selbst stammen, und von einem Dritten verfassten *allographen* Paratexten.[8] Die Gesamtmenge aller Paratexte untergliedert er weiter in die außerhalb des Buches liegenden Epitexte (etwa Verlagsprospekte oder Autoren-Interviews) und die innerhalb des „Buches“ liegenden Peritexte, also etwa Widmungen, Motti, Vorworte, Zwischentitel, Kapitelüberschriften oder Anmerkungen.

Auch wenn sich Genette überwiegend auf „literarische Texte“ konzentriert und das, was er (nicht sonderlich präzise) „didaktische“ Texte nennt, höchstens am Rande in den Gang seiner Untersuchung mit einbezieht, liefert sein Modell dennoch eine sehr brauchbare Systematik, die zudem mit einer buch- und mediengeschichtlichen

---

[6] Ich zitiere im folgenden nach der deutschen Übersetzung: Genette G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von D. Hornig (Frankfurt a. M.: 1989) 9.
[7] Genette, *Paratexte*, 11.
[8] Ebd., 15.

Entwicklungsthese verknüpft ist: Genette geht nämlich davon aus, dass die „Wege und Mittel des Paratextes" historisch veränderlich sind, und er konstatiert vor diesem Hintergrund eine deutliche Zunahme von Paratexten im Buchdruck der Gegenwart: „Es gilt als offenkundig, daß unsere Zeit der ‚Medien' im Umkreis der Texte einen Diskurstyp gehäuft einsetzt", der in Mittelalter und Antike, „wo die Texte häufig beinahe im Rohzustand, in Form von Handschriften, ohne jegliche Präsentationsformel, zirkulierten".[9] Die These von der „nackten" Handschriftenkultur des Mittelalters ist natürlich eine starke These, und sie kann deshalb kaum als eine zutreffende Beschreibung gelten. Konsens dürfte aber schnell darüber herzustellen sein, dass ein enger Zusammenhang zwischen der Erfindung des Buchdrucks und der Entstehung, Durchsetzung und Konventionalisierung[10] von Paratexten – etwa der Angabe des Autors oder Buchtitels – nicht von der Hand zu weisen ist.

Welche Effekte die im Buchdruck neu hinzukommenden Paratexte auf den Verständnishorizont eines antiken Textes haben, ist das Thema dieser Abhandlung, die sich in erster Linie auf die buchinternen Peritexte und solche allographen Paratexte stützen wird, die einen entscheidenden Einfluss auf Interpretation und Gattungszuschreibung von Pseudo-Longins Erhabenheitstraktat haben.[11] Wie im einzelnen zu zeigen sein wird, lässt sich die bei Genette nur angedeutete Entwicklungsgeschichte der Paratexte auch an den Ausgaben des Pseudo-Longin ablesen. Ich werde hauptsächlich folgende vier wichtige Editionen des Textes behandeln (einige weitere Ausgaben werden in die Argumentation mit einbezogen):

1. Die *editio princeps* des griechischen Textes von Francesco Robortello (1516–1567) aus dem Jahre 1554.[12]
2. Die griechisch-lateinische Ausgabe des französischen Philologen Tanaquil Faber (Tanneguy Le Fèvre, 1615–1672) aus dem Jahre 1663.[13]

---

[9] Ebd., 11.

[10] Moennighoff B., „Paratext", in Müller J.-D. u. a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 (Berlin-New York: 2003) 23.

[11] Nicht untersuchen werde ich damit die Übersetzungsstrategien – das wäre eine andere Analyse-Ebene. Zu Boileaus Übersetzung vgl. Brody J., *Boileau and Longinus* (Genf: 1958) und Maurer, „Boileaus Übersetzung der Schrift ‚peri hypsous'", 216ff.

[12] *DIONYSII LONGINI RHETORIS. PRAESTANTISSIMI LIBER, DE GRANDI, SIVE SUblimi orationis genere. Nunc primum a FRANCISCO ROBORTELLO UTINENSI in lucem editus* (Basel: 1554) (Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).

[13] *DIONYSII LONGINI PHILOSOPHI ET RHETORIS PERI HYPSOUS LIBELLVS,*

3. Die französische Übersetzung von Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711), die Ausgangspunkt für eine regelrechte Pseudo-Longin-„Manie“ um 1700 war.[14]
4. Schließlich die erste vollständige deutsche Übersetzung, eine zweisprachige griechisch-deutsche Ausgabe von Carl Heinrich Heinecken (1706–1791), die zuerst 1737 erschien.[15]

Global lässt sich in dieser knapp 200-jährigen Editionsgeschichte eine deutliche Zunahme der paratextuellen Elemente konstatieren, die sich nicht zuletzt auch in einer extremen Erweiterung des Umfangs der jeweiligen Ausgaben zeigt. Die einsprachige Robortello-Edition, ein dünnes Quart-Buch, benötigt unter 70 Seiten, die Ausgabe von Heinecken umfasst – mit Vorworten, Index, beigefügten Abhandlungen, Testimonia, Fragmenten und einem umfangreichen Fußnoten-Apparat – über 500 Seiten. Zudem lässt sich feststellen, dass auch textintern – also peritextuell – immer stärker mit paratextuellen Untergliederungen gearbeitet wird: Druckt die Ausgabe von Robortello (1554) den griechischen Text ohne jegliche Untergliederung ab, so kann man bei den Ausgaben, die im 17. Jahrhundert erscheinen, einen deutlichen Trend zu immer stärkerer typographischer Unterteilung des Textes beobachten. Die Edition von Gabriele dalla Pietra (de Petra) aus dem Jahre 1612 etwa führt zuerst eine Paragrafenzählung ein.[16] Die Ausgabe von Tanaquil Faber (1663) schließlich unterteilt den griechischen Text nicht nur in einzelne nummerierte Abschnitte,

---

Cum Notis, Emendationibus, et Praefatione TANAQVILLI FABRI (Saumur: 1663) (Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek Da 1727/80).

[14] *ŒUVRES DIVERSES Du Sieur D * * * AVEC LE TRAITÉ DU SUBLIME OU DU MERVEILLEUX DANS LE DISCOURS. Traduit du Grec de Longin* (Paris: 1674) (Regensburg, Universitätsbibliothek, 21/I 373630). Die Übersetzung findet sich an prominenter Stelle, am Beginn der Werkausgabe (ebd., 1–91).

[15] *Dionysius Longin vom Erhabenen Griechisch und Teutsch, Nebst dessen Leben, einer Nachricht von seinen Schrifften, und einer Untersuchung, was Longin durch das Erhabene verstehe, von Carl Heinrich Heineken* (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696). Weitere Auflagen von 1738 (hier verwendet) und 1742 bezeugen das Interesse an Pseudo-Longin am Beginn des 18. Jhs.

[16] *DIONYSII LONGINI Rhetoris praestantissimi liber, DE GRANDI, SIVE SUBLImi genere Orationis, Latine redditus* [. . .] *A GAB. DE PETRA* [. . .] (Genf: 1612) (Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek 8° Auct. gr. V, 7476). Die Ausgabe druckt Text und Kommentar in drei Spalten: in einer inneren, schmaleren Spalte den griechischen Text, mittig die lateinische Übersetzung, außen den Kommentar, der am Fuß der Seite die zwei Textspalten auch umlaufen kann. Die Paragraphenzählung findet sich nicht schon, wie Demetrio St. Marin schreibt, in der Ausgabe von Franciscus Portus aus dem Jahr 1569 (vgl. *Bibliography* 8, Nr. 24); vgl. knapp Brody, *Boileau and Longinus*, 10 und 13.

sondern fügt diesen jeweils noch kurze, *argumenta*-artige Überschriften bei, die den Inhalt der einzelnen Sektionen knapp angeben. Sie verleihen dem Text einen geordneten, traktat-ähnlichen Charakter und machen damit die dem Text selbst inhärente Strukturierung explizit.[17]

Bevor man die Gliederung mit den typografischen Mitteln des Buchdrucks augenfällig machte, taten dies, wie handschriftliche Anmerkungen am Rand vieler Ausgaben zeigen, vielfach die Leser selbst. Ein prominentes Beispiel ist das Exemplar der Robortello-Ausgabe aus dem Besitz des Tübinger Gräzistik-Professors Martin Crusius (1526–1607), das sich heute in den Beständen der Tübinger Universitätsbibliothek befindet. Crusius hat es, wie ein Schenkungsvermerk auf dem Titelblatt zeigt, 1555 von seinem Humanistenfreund Wilhelm Xylander (Holtzmann, 1532–1576) erhalten.[18] Crusius zieht in den ungegliederten Text der Robortello-Edition ein System von römisch nummerierten Marginalien ein, welches der Strukturierung späterer gedruckter Ausgaben recht genau gleicht [Abb. 1 mit Beginn der Sektion über das *asyndeton*]. Bereits Robortello führt in einer Marginalnote die von Pseudo-Longin unterschiedenen fünf Quellen des Erhabenen auf, die nach seiner Meinung den Traktat strukturieren.[19] In Crusius' Exemplar findet sich am Fuß der entsprechenden Seite ein handschriftlicher Eintrag, der diese fünf Quellen in Form einer rudimentären *Tabula* untergliedert.[20] Solche schematischen Darstellungen, die bisweilen im Querformat gedruckt oder häufig auch als ausklappbare Tafeln in das Buch eingebunden oder eingeklebt wurden, sind in den frühneuzeitlichen Drucken von Sachtexten sehr häufig anzutreffen, und sie wurden vor allem im Gefolge des Ramismus des 16. Jahrhunderts fast zu einer Mode.[21] Die Editoren und Drucker versuchten damit, über die oft unübersichtlichen oder – wie im Falle Pseudo-Longins – nur fragmentarisch überlieferten antiken Texte eine klare Gliederung zu legen, die den Zugriff auf einzelne Wissenselemente leicht ermöglichte. Bereits die Ausgabe, die

[17] Vgl. hierzu Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, 165.

[18] Zu Crusius knapp Sandys J.E., *A History of Classical Scholarship* (Cambridge: 1908) Bd. 2, 270. Zu Xylander vgl. ebd.

[19] In einer Marginalnote heißt es zu *De subl.* 8,1: Longin (hrsg. von Robortello), 13: „Quinque sunt, quibus constat *hypsos.* et de his singillatim loquitur. unde apparet ordo et distributio totius libri."

[20] Ebd.

[21] Diese *Tabulae* wurden bislang noch kaum untersucht.

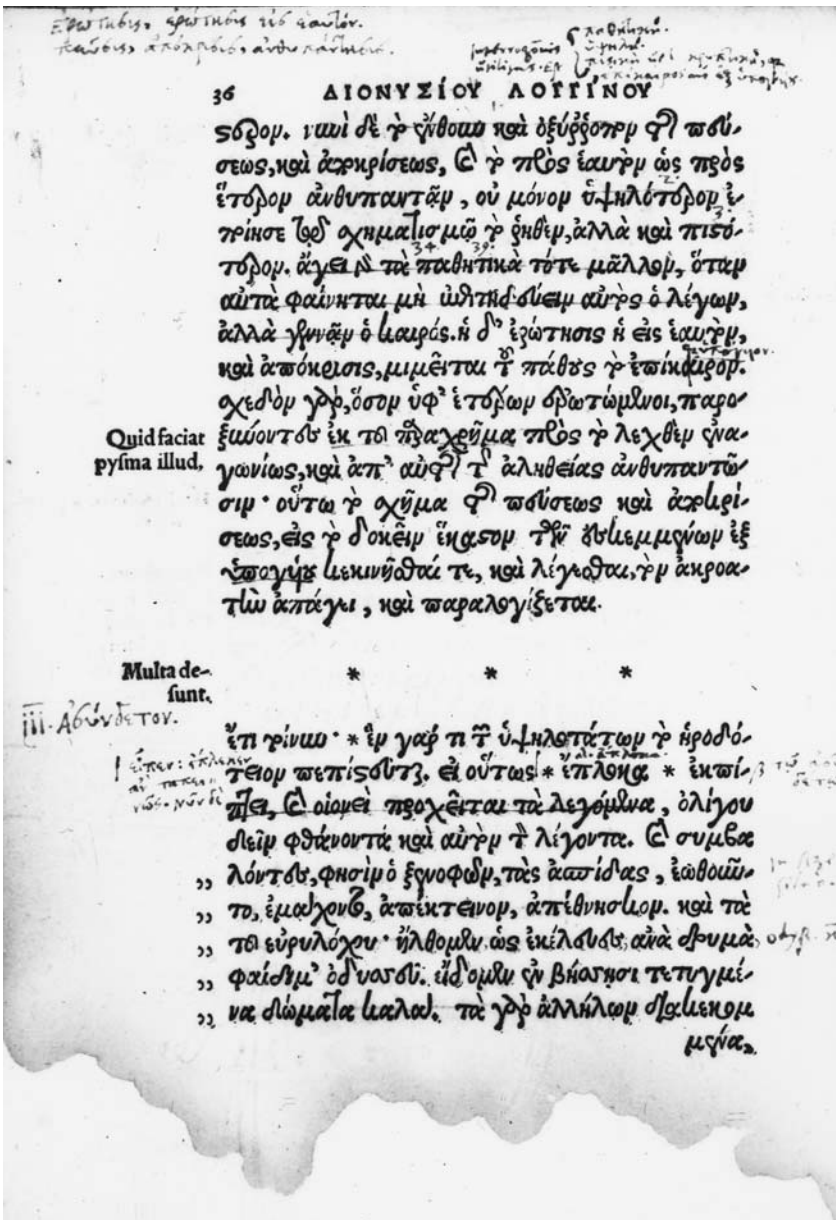


Abb. 1. Abbildung einer Überlieferungslücke und handschriftliche Marginalien von Martin Crusius aus der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).

dalla Pietra (de Petra), Griechisch-Professor in Lausanne, 1612 in Genf erschienen ließ, verfügt über eine zweiseitige Tabula, die den Inhalt von *Peri hypsous* auf einen Blick durchsichtig macht.[22] Eine zuerst 1636 in Oxford erschienene Ausgabe von Gerard Langbaine (1608–1657) druckt die Übersetzung dalla Pietras wieder ab; auch in dieser Edition findet sich eine – in diesem Falle ausklappbare – *Tabula*, die den Inhalt von Pseudo-Longins Werk strukturiert präsentiert [Abb. 2].[23]

Die anderen Ausgaben des 17. und 18. Jahrhunderts arbeiten ähnlich mit untergliedernden Überschriften. Schon in der Ausgabe della Pietra macht ein Index den Text zugänglich. Kaum eine Edition wird künftig auf solche Indices, die einen sehr unterschiedlichen Umfang haben können, verzichten. Seit der 1581 erstmals erschienenen Edition von Francisus Portus (1511–1581) erläutern Kommentare (ebenfalls von sehr unterschiedlicher Anlage, etwa mit rein grammatischer oder philologisch-historischer Ausrichtung) schwierige Stellen oder versuchen den Begriff des *hypsos* zu erläutern. Auf einige dieser Paratext-Typen wird noch zurückzukommen sein. Entscheidend ist dabei nicht die Frage nach ihrer bloßen Existenz – die Pseudo-Longin-Drucke nehmen im Kontext des frühneuzeitlichen Buchdrucks in dieser Beziehung sicherlich keine Sonderstellung ein –, sondern die nach ihrer spezifischen Funktion (den medialen Effekten), die in der Forschung bislang vielleicht postuliert, aber kaum je wirklich erforscht worden ist.[24] Sie werden im folgenden an den eingangs genannten drei exemplarischen Bereichen untersucht.

---

[22] Longin (hrsg. von dalla Pietra), 32f.

[23] *DIONYSII LONGINI Rhetoris Præstantissimi Liber De grandi sive Sublimi dicendi genere Latine redditus* [. . .] *Edendum curavit et notarum insuper auctarium adjunxit. G[erard] L[angbaine]* (Oxford: 1638), vor fol. c[1]ª (München, Bayerische Staatsbibliothek A.gr.b.2122).

[24] Vgl. Frasca-Spada M. – Jardine N., „Introduction", in dies. (Hrsg.), *Books and the Sciences in History* (Cambridge: 2000) 5: „Another active area of book history is the study of the organisation and layout of books, and in particular of 'paratexts' – tables of contents, postillae, footnotes, indices, illustrations etc. – and of the varied ways in which they guide readers through texts and condition their responses to them." Die Feststellung ist allerdings im wesentlichen ein Postulat; Forschungen zu den Paratexten existiert praktisch nicht. – Vgl. auch: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke in Texten.* Festschrift für Arnold Rothe, hrsg. von J. Mecke – S. Heiler (Glienicke-Berlin-Cambridge: 2000).

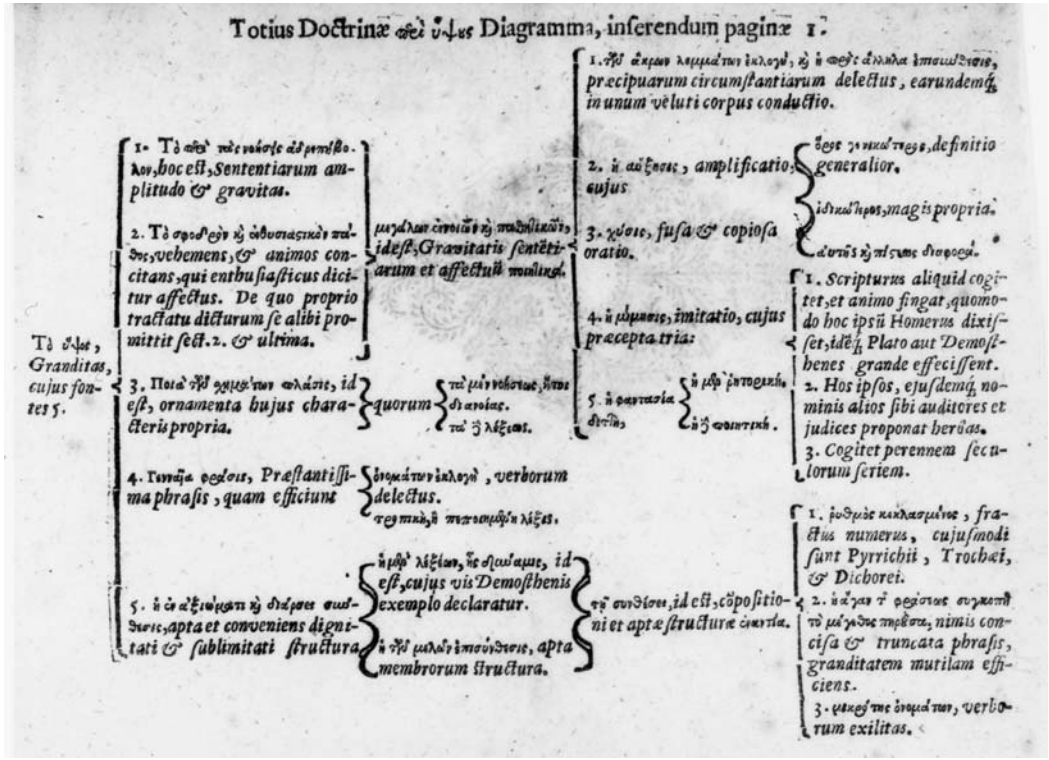


Abb. 2. *Tabula* aus der Edition und Übersetzung von Langbaine (Oxford: 1638) (Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek A.gr.b.2122).

Pseudo-Longin und der Diskurs der frühneuzeitlichen (Schul-)Rhetorik: hypsos als genus grande? Titel, Marginalen, Vorreden

Pseudo-Longins *Peri hypsous* gehört als Anleitungstext, der sich nachdrücklich an den „Produzierenden“[25] wendet, zweifellos in den Gattungskontext der antiken Rhetorik: Der anonyme Autor benutzt die griechische Rhetorikterminologie souverän, wendet sich ausschließlich an den Redner als Adressaten des Werks und formuliert gleich zu Beginn, ein „Lehrbuch“ (*technología; De subl.* 1,1) des Erhabenen schreiben zu wollen.[26] Allerdings geht, so muss man vor dem Hintergrund des heutigen Forschungsstands in der klassischen Philologie feststellen, der Erhabenheitstraktat im schulrhetorischen Wissen nicht gänzlich auf. Das betrifft zunächst vor allem Pseudo-Longins Zentralkategorie des „Erhabenen“ (*hypsos*): Wie verhält sich dieses *hypsos* zur konventionellen rhetoriktheoretischen Vorstellung eines „hohen Stils“ als drittem und höchstem im Kontext der rhetorischen Dreistillehre?[27] Die klassische Philologie betont heute weitgehend übereinstimmend die Differenz zwischen beiden Ordnungskategorien. Donald Russell, der Autor des maßgeblichen Pseudo-Longin-Kommentars, konstatiert, dass Pseudo-Longins *hypsos* nichts mit dem hohen Stil zu tun habe; er verhandle einen besonderen „Effekt“, nicht einen spezifischen Stil.[28] Für diese Interpretation sprechen nicht zuletzt die von Pseudo-Longin selbst angeführten Exempla, etwa das Schweigen des Ajax' aus Homers *Odyssee*: Gerade das Schweigen, nicht der hyperbolisch-„hohe“ Stil kennzeichnet hier Erhabenheit als „Ausdruck von Seelengröße“.[29]

In der Frühen Neuzeit allerdings war die – vor allem auf römischen Autoren basierende – Rhetorik die für die Produktion von Texten zuständige Theoriedisziplin. Wilfried Barner hat diesen normativen Aspekt in den Ausdruck der „Klassizität“ des rhetorischen

---

[25] Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, 164.

[26] Vgl. ebd., 163–165.

[27] Überblick dazu bei Spang K., „Dreistillehre“, in Ueding G. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2 (Tübingen: 1994) Sp. 921–972.

[28] Russell D.A., „Introduction“, in Russell D.A. (Hrsg.), *‚Longinus‘ on the Sublime* (Oxford: 1964) xxxvii: „L[onginus]'s *hypsos* has nothing specially to do with grandiose diction. [. . .] It is, therefore, a special effect, not a special style.“ Vgl. auch Grube G.M.A., *The Greek and Roman Critics* (London: 1965) 342 und wiederum Russell D.A., *Criticism in Antiquity* (Berkeley-Los Angeles: 1981) 139.

[29] *De subl.* 9,10.

Systems gefasst.[30] Mit dem *genus grande*, dem „hohen Stil“ der rhetorischen Dreistillehre aber war Pseudo-Longins *hypsos*-Begriff – der auch in der antiken Rhetoriktheorie nicht gebräuchlich war[31] – kaum zu verbinden.[32] Diesen latenten Widerspruch versuchten die Editoren von *Peri hypsous* dadurch aufzulösen, dass sie durch Paratexte autoritativ signalisierten, dass Pseudo-Longins *hypsos*-Begriff und das *genus grande* der Rhetorik ein und dasselbe sind. Man versuchte also, den Erhabenheitstraktat in den herrschenden „klassizistischen“ Diskurs der Rhetoriktheorie zu integrieren – im übrigen mit wissenschaftshistorischen Folgen, die unser Bild des Erhabenheitstraktats bis heute prägen. Die einzelnen Editionen markieren diese Zugehörigkeit durch paratextuelle Beigaben, vor allem durch Titelblätter und Marginalien. Zwei Beispiele aus der frühen Robortello-Edition können dies belegen: Zentral ist dabei, wie der Begriff des *hypsos* übersetzt wird. Dies wird schon am Titelblatt der Ausgabe deutlich [Abb. 3], wo Robortello *peri hypsous biblíon* mit *liber de grandi, sive svblimi orationis genere* übersetzt. Der Erhabenheitstraktat wird also in das rhetoriktheoretische Ordnungsschema eingepasst, und diese Integrationsleistung vollbringen die editorischen Paratexte (hier das Titelblatt). Das zeigt sich auch im Text selbst, wo durch Marginalien eine Interpretation im Sinne der lateinischen Schulrhetorik herbeigeführt und *hypsos* mit dem *grande orationis genus* (also einem *genus* der Dreistillehre) gleichgesetzt wird [Abb. 4].[33]

Robortellos Adaptationsversuch sollte keineswegs singulär bleiben. Alle weiteren Editionen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts versuchen in ganz ähnlicher Weise, Pseudo-Longins *Peri hypsous* durch Beigabe von Paratexten in den herrschenden rhetoriktheoretischen Diskurs zu integrieren.[34] Ich führe an dieser Stelle nur einige wenige

[30] Barner W., *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen* (Tübingen: 1970) 56ff. (u.ö.).

[31] Vgl. Russell, „Introduction“, xxxi.

[32] Dies gegen die Argumentation von Fumaroli M., „Rhétorique d’école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité ‚Du sublime‘ au XVIe et au XVIIe siècle“, *Revue d’histoire littéraire de la France* 86 (1986) 33–51, hier 44, dass man sich im 16. und 17. Jh. zur Legitimierung einer ‚Rhetorik des Genies‘ vielfach auf Pseudo-Longin bezogen habe.

[33] Ungenau sind Maurers Beobachtungen zum Titel: Maurer, „Boileaus Übersetzung“, 241.

[34] Angaben hier nach Weinberg, „Translations and Commentaries of Longinus“, 145–151.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ
ΛΟΓΓΙΝΟΥ ΡΗΤΟΡΟΣ
ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ ΒΙΒΛΙΟΝ.

DIONYSII LONGINI
RHETORIS. PRAESTANTISSIMI
LIBER, DE GRANDI, SIVE SUblimi orationis genere.

Nunc primùm à FRANCISCO ROBORTELLO VTINENSI in lucẽ editus, eiusdemq; Annotationibus latinis in margine appositis, quæ instar Commentariorum sunt, illustratus. nam ex ijs methodus tota libri, & ordo quæstionũ, de quib. agitur, omniúmq; ratio præceptionum, & alia multa cognosci possunt.

Doctissimo ac Humanissimo Viro, dñ. Martino Crusio, Scholæ Memmingensis Primario, dño & amico suo. Paul. Hylander. August. D.d.

BASILEAE, PER IOANnem Oporinum.

Accepi. 1555. 23. novemb.

Homerus.
Ἤματι γάρ τ' ἀφέλῃσι Διὸς κύντερος ἤμισυ πάντος. 69.

Cd. 6499. 4°
Editio princeps.
R
1a

K. UNIV. BIBL. TÜBINGEN

Abb. 3. Titelblatt der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).

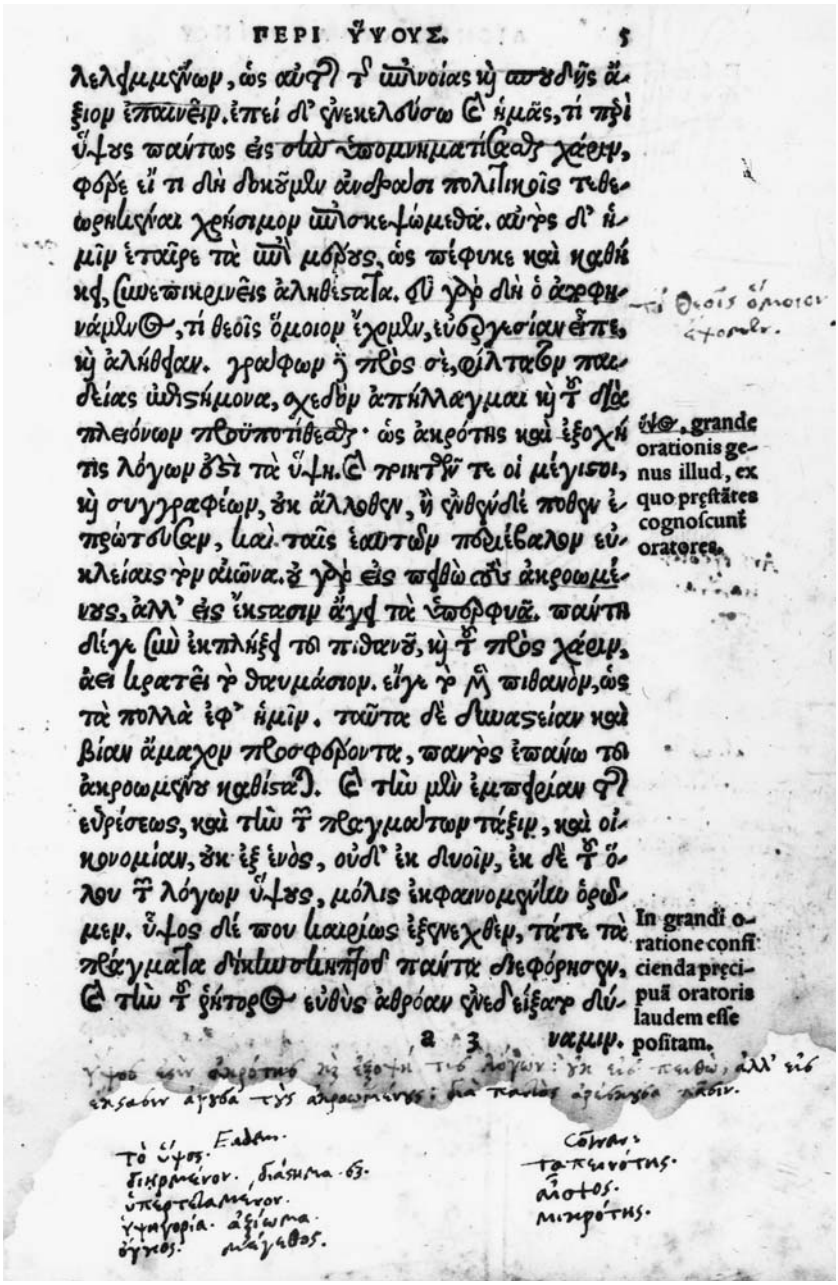


Abb. 4. Textseite mit kommentierender Marginalie aus der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).

Beispiele an, die sich leicht vermehren ließen: Manutius übersetzt 1555 *peri hypsous* mit *de sublimi genere dicendi*, und bei Pizzimenti in der ersten lateinischen Übersetzung von 1566 heißt das Buch *Liber de grandi orationis genere*. Weitere Editionen, etwa diejenige von Portus (1569) oder die 1572 in Venedig erschienene lateinische Übersetzung des Petrus Paganus (Pietro Pagani) verfahren analog. Darin sollte sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts auch nichts Wesentliches ändern: Gabriele dalla Pietra übersetzt 1612 *Peri hypsous* mit *De grandi sive sublimi genere orationis*, und man könnte hier noch weitere Übersetzungen und Ausgaben nennen. So ist in der Tendenz sicherlich Jules Brodys Feststellung zuzustimmen, dass die Editoren vor Boileaus wichtiger Ausgabe von 1674 Pseudo-Longinus' Abhandlung „as just another *téchne*, a manual of rhetoric" angesehen hätten.[35] Diese „konservative" Interpretation allerdings liegt weniger im gänzlich konventionellen Charakter von Pseudo-Longins Text selbst begründet, sondern erweist sich als Effekt einer paratextuellen Interpretations-Steuerung.

Um 1600 galt *peri hypsous* im Bewusstsein der meisten Gelehrten als spezialrhetorische Schrift zu einem der drei *genera dicendi*. Dies ist die Position, die Pseudo-Longin in einer der großen Barockrhetoriken, in Gerhard Johannes Vossius' (1577–1649) polyhistorischen *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum libri sex* (zuerst 1606) zukommt, wo er höchstens eine marginale Rolle spielt. Der Traktat wird erst gegen Ende des sechsten und letzten Buches überhaupt erwähnt: eben in jenen Kapiteln, welche die drei *genera dicendi* zum Gegenstand haben.[36]

Erst im Laufe des 17. Jahrhundert veränderte sich diese „Vereinnahmung" Pseudo-Longins durch die Schulrhetorik grundlegend, und wiederum sind es die Paratexte der Ausgaben, welche nun die Differenz zwischen dem *hypsos* Pseudo-Longins und dem *genus grande* signalisieren: Tanaquil Faber verzichtet in seiner griechisch-lateinischen Ausgabe von 1663 erstmals auf eine paratextuelle Einordnung von Pseudo-Longin in den schulrhetorischen Diskurs, indem er den griechischen Titel *Peri hypsous* einfach unübersetzt auf dem Titelblatt stehen lässt [Abb. 5]. Analog formuliert Boileau die rezeptionsgeschichtlich ungemein wichtige Ausgabe Boileaus von 1674: Der Traktat heißt dort

[35] Brody, *Boileau and Longinus*, 13.

[36] Vossius G.J., *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum libri sex* [1606[1]] (Leiden: 1630: Reprint Kronberg/Ts.: 1974) II, 425ff.

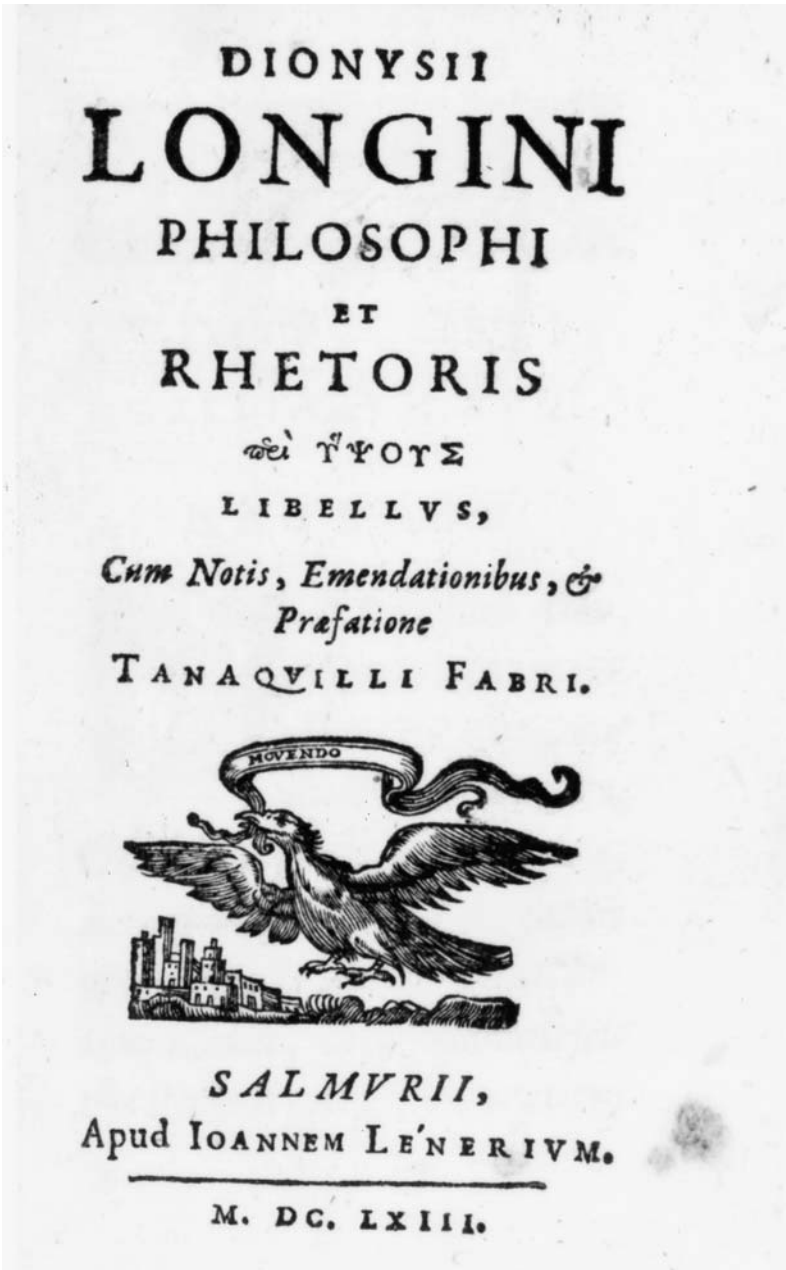

DIONYSII
LONGINI
PHILOSOPHI
ET
RHETORIS
περὶ ὕψους
LIBELLVS,
Cum Notis, Emendationibus, & Præfatione
TANAQVILLI FABRI.
MOVENDO
SALMVRII,
Apud IOANNEM LE'NERIVM.
M. DC. LXIII.

Abb. 5. Titelblatt der Pseudo-Longin-Edition und -Übersetzung von Faber (Saumur: 1663) (Exemplar Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek Da 1727/80).

Traité du sublime und vermeidet damit ganz offensichtlich die Terminologie der Rhetorik; Boileau versieht diesen Titel zudem mit einem explizierenden Untertitel – *ou du merveilleux dans le discours* –, der mit der Kategorie des „Wunderbaren" die Distanz zum schulrhetorischen Diskurs betont. Beide Ausgaben versuchen die Differenz des *hypsos*-Begriffs von konventionellen rhetoriktheoretischen Konzepten durch Beigabe weiterer Paratexte deutlich herauszustellen. Faber untersucht in seiner Vorrede, ob der Begriff des *megethos*, der in den Schriften des hellenistischen Rhetoriktheoretikers Hermogenes eine zentrale Rolle spielt, mit Pseudo-Longins *hypsos* synonym ist. Er kommt zu einem negativen Ergebnis, welches das Unkonventionelle der *hypsos*-Kategorie nachdrücklich herausstellt.[37] Boileau arbeitet in seiner *Préface* deutlich den Unterschied zwischen dem *sublime* Pseudo-Longins und dem *stile sublime* der Rhetorik heraus: Der hohe Stil verlange immer nach „großen" Worten, das Erhabene aber manifestiert sich, so Boileau, „in einem einzigen Gedanken, einer einzigen Figur, einer einzigen Redewendung".[38]

Das Erhabene erscheint bei Faber und Boileau als das schlechthin Exzeptionelle, das sich in den schulrhetorischen Kategorien nicht fassen lässt.[39] Wie sich gerade an der englischen und deutschen

---

[37] Longin (hrsg. von Faber), fol. e ij[a]–i ij[b]. Schon um 1600 gibt es Diskussionen, ob Hermogenes und Longin dasselbe meinen. Vgl. dazu Shuger D., *Sacred Rhetoric. The Christian Grand Style in the English Renaissance* (Princeton: 1987) 161f.

[38] „Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule penseé, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant." (Boileau N., „Traité du sublime", in Boudhors C.-H. (Hrsg.), *Œuvres complètes*, Bd. 4 (Paris: 1942) 45–6); vgl. auch Boileau N., „Réflexion X ou Refutation d'une Dissertation de Monsieur Le Clerc contre Longin [1710/13]", in Boudhors C.-H. (Hrsg.), *Œuvres complètes*, Bd. 5 (Paris: 1942) 172: „Car après avoir supposé [. . .] que les grandes choses sont grandes en elles-mesmes, et par elles mesmes, et qu'elles se font admirer independamment de l'art Oratoire, tout d'un coup prenant le change, vous soustenez que pour estre mises en œuvre dans un Discours, elles n'ont besoin d'aucun génie ni d'aucune adresse; et qu'un homme, quelque ignorant et quelque grossier qu'il soit [. . .] s'il rapporte une grande chose sans en rien desrober à la connoissance de l'Auditeur, pourra avec justice estre estimé eloquent et sublime. Il est vray que vous adjoustez: ‚Non pas de ce Sublime dont parle icy Longin.'"

[39] „Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le style sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frape dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte." (Boileau N., „Traité du sublime", 45); vgl. auch Boileau N., „Réflexion XII", in Boudhors C.-H. (Hrsg.), *Œuvres complètes*, Bd. 5 (Paris: 1942) 184f.

Pseudo-Longin-Rezeption um 1700 zeigen ließe, steuert Boileaus Vorreden-Paratext die Rezeption des Werks nachhaltig. In der Diskussion des Erhabenen, wie wir sie etwa bei den beiden Schweizern Bodmer und Breitinger seit dem Ende der 1720er Jahre finden, tauchen viele, nicht als solche markierte Zitate aus dem Vorreden-Paratext des Boileau auf.[40]

Bereits im 17. Jahrhundert finden sich also beide Interpretationsrichtungen, ein gewissermaßen „rhetorisierter“ und ein „entrhetorisierter“ Pseudo-Longin. Beide werden, wie gezeigt, durch die Paratexte der einzelnen Ausgaben konstruiert. Diese editorischen Beigaben stellen einen Deutungsrahmen bereit, innerhalb dessen sich die Aneignung des eigentlichen Textes erst vollziehen kann: Das Wechselspiel zwischen dem allographen Paratext und dem anonymen auktorialen Text erweist sich also als zentral. Bisweilen hat dies durchaus auch zu Konfusionen geführt. Christian Thomasius (1655–1728) etwa geht in seinen zuerst 1710 in deutscher Sprache erschienenen *Höchstnöthigen Cautelen, welche ein Studiosus Juris, der sich zu Erlernung der Rechtsgelahrtheit* [. . .] *vorbereiten will, zu beobachten hat*, von der „konventionellen“ Einordnung des Pseudo-Longin als Rhetorik-Theoretiker aus und versucht damit, gegen Boileaus „entrhetorisierte“ Lektüre von *Peri hypsous* zu argumentieren. Am Ende allerdings scheitert Thomasius mit seiner Lektüre, und er konstatiert knapp: „Wenn man Longinum von Anfang bis zum Ende durchlieset/ so weiß man so wenig als zuvor/ was ein hoher Stylus sey.“[41] Argumentative Prämisse einer solchen Lektüre ist aber, dass Thomasius Longins Text tatsächlich als eine spezialrhetorische Schrift zu einem der drei *genera dicendi* auffaßt, weshalb Thomasius, nicht zu unrecht, feststellt, dass man aus Pseudo-Longins Text nichts über den hohen Stil erfahre. Erst durch die Gattungszuschreibungen in den Paratexten der frühneuzeitlichen Editionen und Übersetzungen wurde eine solche „rhetorisierte“ Interpretation überhaupt möglich.

---

[40] Vgl. dazu Till D., *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert* (Diss. Tübingen: 2002) Teil III.

[41] Thomasius C., *Höchstnöthige CAVTELEN, Welche ein STUDIOSUS JURIS, Der sich zu Erlernung Der Rechts=Gelahrtheit* [. . .] *vorbereiten will, zu beobachten hat.* (Halle: 1729^{2}) 165 Anm. k. (Tübingen: Universitätsbibliothek Hb 187).

„Werk"-Charakter und fragmentarische Überlieferung im Druck: Kapitel-Untergliederung

Eine solche „rhetorisierte" Lesart des Pseudo-Longin-Traktates konnte aber nur überzeugen, wenn der Text selbst den Normen des „geschlossenen" rhetorischen Textstruktur-Modells (das, einfach gesprochen, davon ausgeht, dass ein Text einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss sowie eine gewisse Textlogik hat) gehorchte. Der Eindruck, dass es sich bei Pseudo-Longin um einen konventionellen Lehrbuch-Text handelt, wurde durch die Kapitelgliederung – wiederum eine Paratext-Sorte – verstärkt oder erst hergestellt: Druckt die Robortello-Ausgabe den Pseudo-Longin-Text noch ohne jegliche drucktechnische Gliederung (sieht man von den lateinischen Marginalien ab), so beginnen die Ausgaben mit Beginn des 17. Jahrhunderts (parallel zu der im vorangegangenen Kapitel behandelten Eingliederung in das rhetorische System), den Text durch Unterteilung in Sektionen und Hinzufügung von Überschriften stärker zu gliedern. Diese Paratexte stellen dadurch den bei Pseudo-Longin angelegten Charakter des Erhabenheitstraktats als „wissenschaftliche Abhandlung"[42] stärker heraus und vereindeutigen die Ambivalenzen. Auch hier wird also durch die Hinzufügung von Paratexten eine bestimmte – einseitige – Interpretation befördert: nämlich die Zuschreibung zur Textsorte „wissenschaftlicher Traktat". Verloren geht dabei dasjenige, was Manfred Fuhrmann als „Diskrepanz zwischen Aufbau und Inhalt"[43] bezeichnet hat. Denn der Erhabenheitstraktat ist zwar durchaus konventionell aufgebaut, sein unkonventioneller Inhalt entzieht sich jedoch dieser Gliederung nicht auf.

> Was der Anonymus eigentlich sagen will, das, worauf es ihm vor allem ankommt, ist in zahlreiche kleinere und größere Durchbrechungen des organisatorischen Gefüges – sie reichen von eingestreuten Aperçus bis zu regelrechten, über mehrere Kapitel sich erstreckende Exkursen – eingegangen.[44]

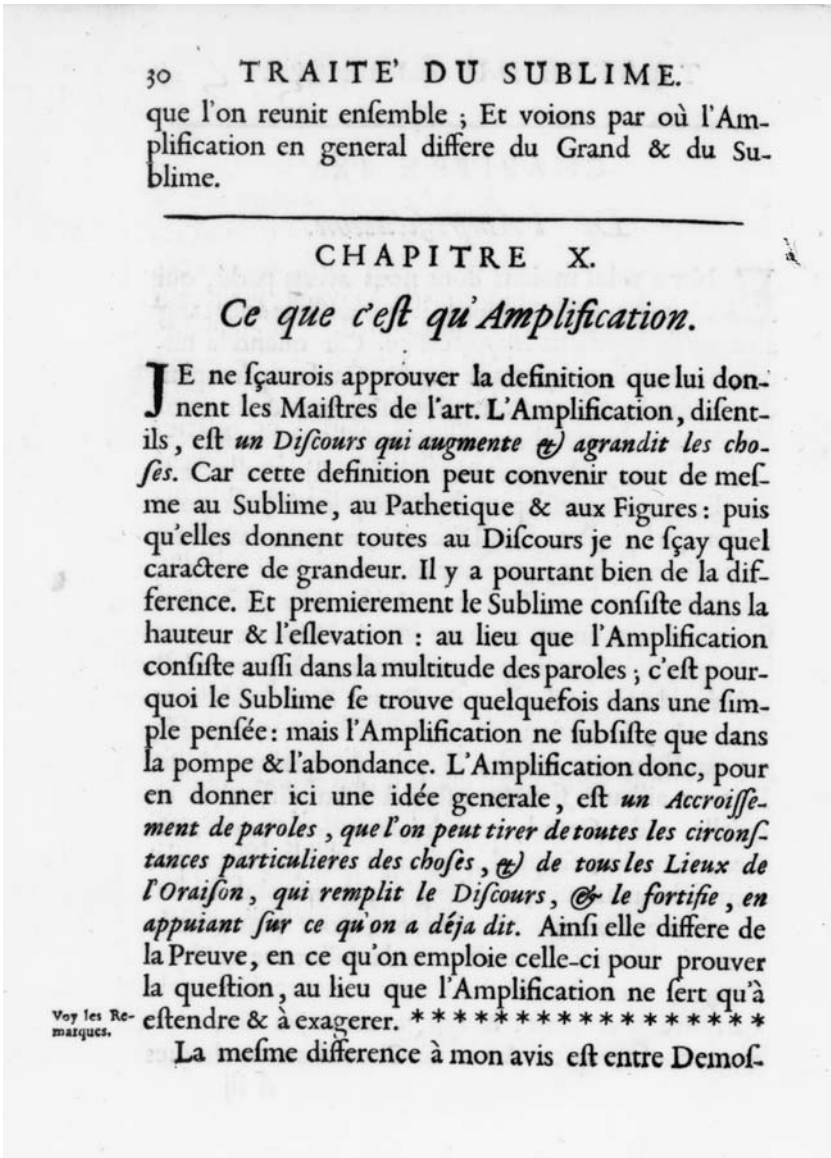
Die strenge Kapitelgliederung beseitigt diese Diskrepanz – die sich inhaltlich etwa in dem Exkurs über „Genie und Regel" (*De subl.* 33–36) zeigt[45] – nachdrücklich und „konventionalisiert" den Erhaben-

---

[42] Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, 165.
[43] Ebd.
[44] Ebd.
[45] Vgl. ebd., 199f.

heitstrakat im Sinne eines rhetorischen Lehrbuch-Typs. So ist es kein Zufall, dass man in den frühneuzeitlichen Interpretationen die norm- und regelsprengende Kraft gerade des „Genie und Regel“-Exkurses kaum je gesehen hat. Die Betonung des systematischen Lehrbuch-Charakters äußert sich etwa auch in den bereits erwähnten Beigaben von Tafelwerken, welche den Inhalt des Traktats grafisch-systematisch präsentieren.

Problematisch erschien den Zeitgenossen offensichtlich auch der fragmentarische Charakter des Traktats, der, wie ich schon eingangs erwähnt hatte, zahlreiche Überlieferungslücken aufweist, die offensichtlich nur schwer mit dem geschlossenen „Werk“-Charakter eines Rhetorik-Lehrbuchs zu verbinden waren. Bezeichnend ist dabei, wie mit diesen Lücken, die ja oft auch das Problem einer bisweilen verstümmelten Syntax und eines unklaren argumentativen Kontextes mit sich bringen, im Druck umgegangen wird. Bei Robortello [Abb. 1] werden sie noch ganz auffällig (durch ein konventionelles typografisches Symbol) markiert, wobei in einer Marginalie angemerkt wird, dass an dieser Stelle ziemlich viel fehlt („multa desunt“) – in der Tat eine Lücke von etwa vier Seiten (nach *De subl.* 18,2). Auch Boileau markiert die Lücken im Text auffällig [Abb. 6], versucht sie jedoch dadurch auszugleichen, dass er am Ende der Lücke fast regelmäßig mit einem neuen Absatz beginnt, der – so wird durch die Typografie suggeriert – einen neuen Gedanken aufnimmt. Heineckens griechisch-lateinische Ausgabe vom Beginn des 18. Jahrhunderts schließlich betreibt die interpretatorische „Tilgung“ solcher Überlieferungslücken mit großer Konsequenz: Im neunten Kapitel wird eine immerhin zwölf Seiten umfassende Lücke im griechischen Text durch einen Stern (*) mit kommentierender Fußnote noch angezeigt, in der deutschen Übersetzung aber komplett ignoriert [Abb. 7]. Im Regelfall allerdings notiert Heinecken die Überlieferungslücke durchaus, zieht jedoch immer nach der Lücke eine neue Kapitel-Gliederung ein, die anzeigt, dass nun ein neues Thema beginnt [Abb. 8 und 9]. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass das, was fehlt, nur am Ende eines Kapitels fehlt und deshalb für das Verständnis von nachrangiger Bedeutung ist. Die inserierten Kapitel-Paratexte verleihen so dem Traktat eine geschlossene und systematische Gestalt; auch die vielfach unklaren syntaktischen Bezüge im griechischen Text werden dadurch in der Übersetzung beseitigt.



30 TRAITE' DU SUBLIME.

que l'on reunit enſemble ; Et voions par où l'Amplification en general differe du Grand & du Sublime.

CHAPITRE X.

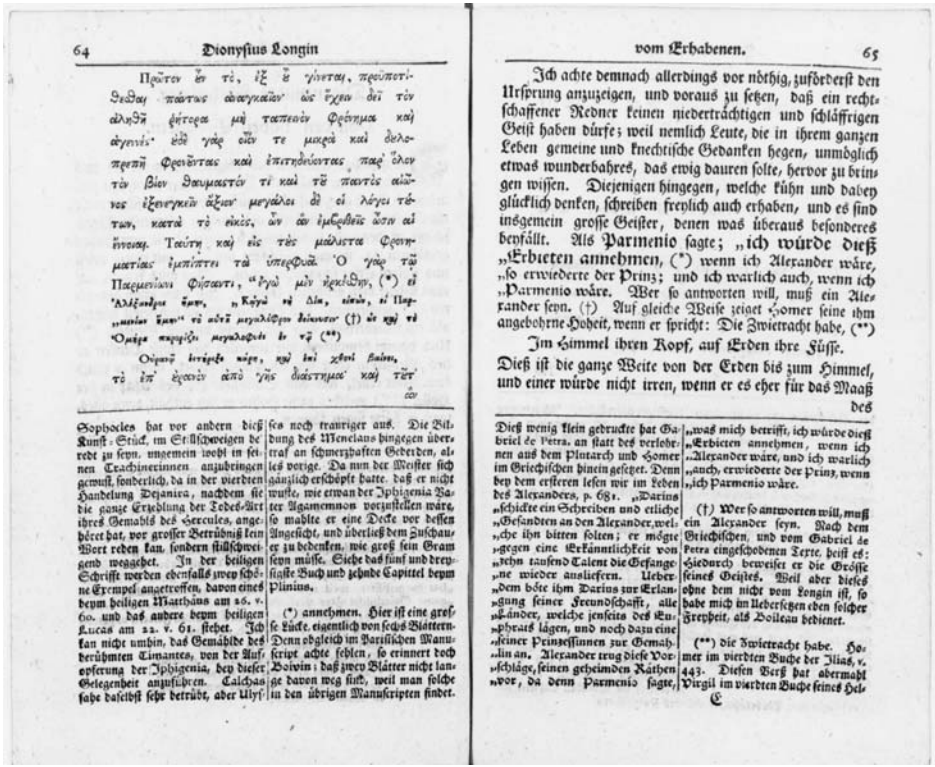
Ce que c'eſt qu'Amplification.

JE ne ſçaurois approuver la definition que lui donnent les Maiſtres de l'art. L'Amplification, diſent-ils, eſt *un Diſcours qui augmente & agrandit les choſes*. Car cette definition peut convenir tout de meſme au Sublime, au Pathetique & aux Figures: puis qu'elles donnent toutes au Diſcours je ne ſçay quel caractere de grandeur. Il y a pourtant bien de la difference. Et premierement le Sublime conſiſte dans la hauteur & l'eſlevation : au lieu que l'Amplification conſiſte auſſi dans la multitude des paroles ; c'eſt pourquoi le Sublime ſe trouve quelquefois dans une ſimple penſée: mais l'Amplification ne ſubſiſte que dans la pompe & l'abondance. L'Amplification donc, pour en donner ici une idée generale, eſt *un Accroiſſement de paroles, que l'on peut tirer de toutes les circonſtances particulieres des choſes, & de tous les Lieux de l'Oraiſon, qui remplit le Diſcours, & le fortifie, en appuiant ſur ce qu'on a déja dit.* Ainſi elle differe de la Preuve, en ce qu'on emploie celle-ci pour prouver la queſtion, au lieu que l'Amplification ne ſert qu'à eſtendre & à exagerer. *****************

Voy les Remarques.

La meſme difference à mon avis eſt entre Demoſ-

Abb. 6. Textseite mit Kapiteleinteilung, Überschrift und Überlieferungslücke aus der Übersetzung von Boileau (Paris: 1674) (Exemplar Regensburg, Universitätsbibliothek 21/I 373630).



64 Dionysius Longin

Πρῶτον ἔν τε, ἐξ ὧν γίνεται, προϋποτιθέσθαι πάντως ἀναγκαῖον ὡς ἔχειν δεῖ τὸν ἀληθῆ ῥήτορα μὴ ταπεινὸν φρόνημα καὶ ἀγεννές· ἀδύ γὰρ οἷόν τε μεγαλὰ καὶ θελοπρεπῆ φρονεῖντας καὶ ἐπιτηδεύοντας παρ' ὅλον τὸν βίον θαυμαστόν τι καὶ τῶ παντὸς αἰῶνος ἐξενεγκεῖν ἄξιον μεγάλοι δὲ οἱ λόγοι τῶν, κατὰ τὸ εἰκὸς, ὧν ἂν ὦσιν αἱ ἔννοιαι. Τοῦτῳ καὶ εἰς τὸς μάλιστα φρονιματίας ἐμπίπτει τὰ ὑπερφυᾶ. Ὁ γὰρ τῶ Παρμενίωνι φήσαντι, "Ἐγὼ μὲν ἠκηδῶν, (*) εἰ Ἀλέξανδρος ἦμην, „Κόγὼ τὰ δία, εἰκὼν, εἰ Παρ„μενίων ἦμην" τὸ αὐτὸ μεγαλόφρον ἐνόησεν (†) ὁ καὶ τὸ Ὁμήρε παρεμφὲν μεγαλοφυὲς ἐν τῶ (**)

Οὐρανῶ ἐνιέρυκε κάρη, καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει,
τὸ δ' ἐπ' ἠερόεν αἰπὸ γῆς διάστημα· καὶ τῶν

Sophocles hat vor andern dieß Kunst-Stück, im Stillschweigen beredt zu seyn, ungemein wohl in seinen Trachinierinnen anzubringen gewußt, sonderlich, da in der vierdten Handelung Dejanira, nachdem sie die ganze Erzehlung der Todes-Art ihres Gemahls des Hercules, angehöret hat, vor grosser Betrübniß kein Wort reden kan, sondern stillschweigend wegachet. In der heiligen Schrifft werden ebenfalls zwey schöne Exempel angetroffen, davon eines beym heiligen Matthäus am 26. v. 60. und das andere beym heiligen Lucas am 22. v. 61. stehet. Ich kan nicht umhin, das Gemählde des berühmten Timantes, von der Aufopferung der Iphigenia, bey dieser Gelegenheit anzuführen. Calchas sahe daselbst sehr betrübt, aber Ulyss noch traniger aus. Die Bildung des Menelaus übertraf an schmerzhaften Geberden, alles vorige. Da nun der Meister sich gänzlich erschöpft hatte, daß er nicht wußte, wie etwan der Iphigenia Vater Agamemnon vorzustellen wäre, so mahlte er eine Decke vor dessen Angesicht, und überließ dem Zuschauer zu bedenken, wie groß sein Gram seyn müsse. Siehe das fünf und dreyssigste Buch und zehnde Capittel beym Plinius.

(*) annehmen. Hier ist eine grosse Lücke, eigentlich von sechs Blättern. Denn obgleich im Parisischen Manuscript achte fehlen, so erinnert doch Boivin; daß zwey Blätter nicht lange davon weg sind, weil man solche in den übrigen Manuskripten findet.

vom Erhabenen. 65

Ich achte demnach allerdings vor nöthig, zuförderst den Ursprung anzuzeigen, und voraus zu setzen, daß ein rechtschaffener Redner keinen niederträchtigen und schläffrigen Geist haben dürfe; weil nemlich Leute, die in ihrem ganzen Leben gemeine und knechtische Gedanken hegen, unmöglich etwas wunderbahres, das ewig dauren solte, hervor zu bringen wissen. Diejenigen hingegen, welche kühn und dabey glücklich denken, schreiben freylich auch erhaben, und es sind insgemein grosse Geister, denen was überaus besonderes beyfällt. Als **Parmenio** sagte; **„ich würde dieß „Erbieten annehmen,** (*) wenn ich Alexander wäre, „so erwiederte der Printz; und ich warlich auch, wenn ich „Parmenio wäre. Wer so antworten will, muß ein Alexander seyn. (†) Auf gleiche Weise zeiget Homer seine ihm angebohrne Hoheit, wenn er spricht: Die Zwietracht habe, (**)

Im Himmel ihren Kopf, auf Erden ihre Füsse.

Dieß ist die ganze Weite von der Erden bis zum Himmel, und einer würde nicht irren, wenn er es eher für das Maaß des

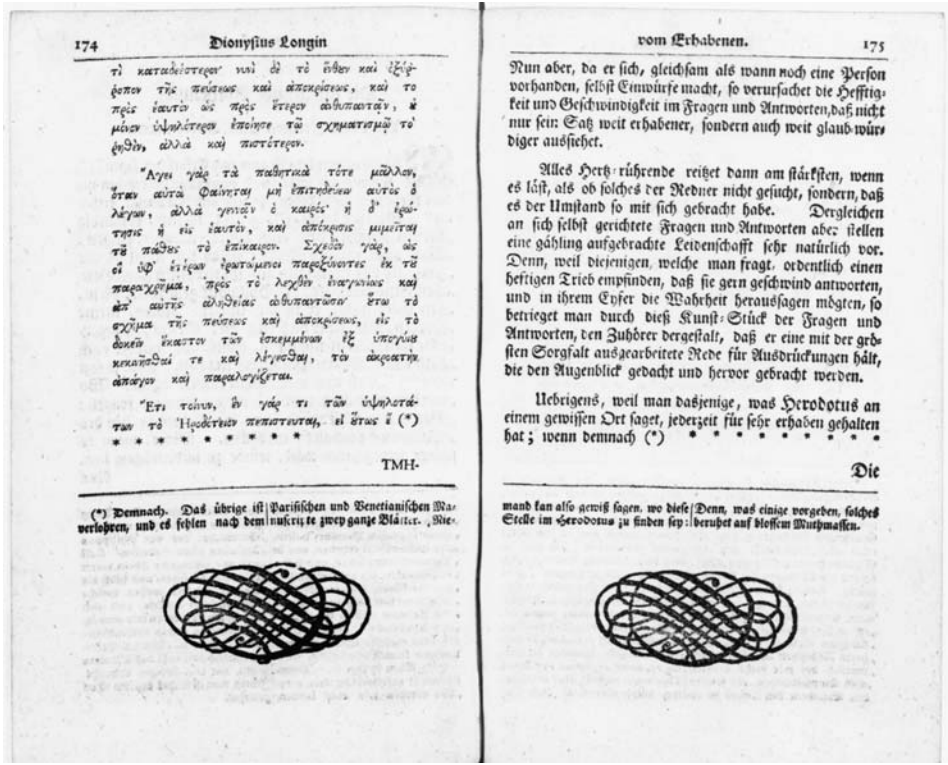
Dieß wenig klein gedruckte hat Gabriel de Petra, an statt des verlohrnen aus dem Plutarch und Homer im Griechischen hinein gesetzet. Denn bey dem ersteren lesen wir im Leben des Alexanders, p. 681. „Darins „schickte ein Schreiben und etliche „Gesanden an den Alexander, wel„che ihn bitten solten; er mögte „gegen eine Erkänntlichkeit von „zehn tausend Talent die Gefange„ne wieder ausliefern. Ueber„dem böte ihm Darius zur Erlan„gung seiner Freundschafft, alle „Länder, welche jenseits des Eu„phrats lägen, und noch dazu eine „seiner Printzessinnen zur Gemah„lin an. Alexander trug diese Vor„schläge, seinen geheimden Räthen „vor, da denn Parmenio sagte, „was mich betrifft, ich würde dieß „Erbieten annehmen, wenn ich „Alexander wäre, und ich warlich „auch, erwiederte der Printz, wenn „ich Parmenio wäre.

(†) Wer so antworten will, muß ein Alexander seyn. Nach dem Griechischen, und vom Gabriel de Petra eingeschobenen Texte, heist es: Hiedurch beweiset er die Grösse seines Geistes. Weil aber dieses ohne dem nicht vom Longin ist, so habe mich im Uebersetzen eben solcher Freyheit, als Boileau bedienet.

(**) die Zwietracht habe. Homer im vierdten Buche der Iliass, v. 443. Diesen Vers hat ehemahl Virgil im vierdten Buche seines Hel-

C

Abb. 7. Überlieferungslücke mit Fußnotenkommentar aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).



174 Dionysius Longin

τὸ καταδεέστερον· νυὶ δὲ τὸ ὕθεν καὶ ἐξέφηρον τῆς πεύσεως καὶ ἀποκρίσεως, καὶ τὸ πρὸς ἑαυτὸν ὡς πρὸς ἕτερον ἀδιαπαυστῶν, ἢ μᾶλλον ὑψηλότερον ἐποίησε τῷ σχηματισμῷ τὸ ἦθος, ἀλλὰ καὶ πιστότερον.

Ἄγει γὰρ τὰ παθητικὰ τότε μᾶλλον, ὅταν αὐτὰ φαίνηται μὴ ἐπιτηδεύων αὐτὸς ὁ λέγων, ἀλλὰ γενηθῇ ὁ καιρός· ἡ δ' ἐρώτησις ἡ εἰς ἑαυτὸν, καὶ ἀπόκρισις μιμεῖται τὸ πάθος τὸ ἐπίκαιρον. Σχεδὸν γὰρ, ὡς οἱ ὑφ' ἑτέρων ἐρωτώμενοι παροξύνοντες ἐκ τῆς παραχρῆμα, πρὸς τὸ λαχὸν ἐναργείας καὶ ἀπ' αὐτῆς ἀληθείας ἀδιαπαύστως ἔτω τὸ σχῆμα τῆς πύσεως καὶ ἀποκρίσεως, εἰς τὸ δοκεῖν ἕκαστον τῶν ἐσκεμμένων ἐξ ὑπογύου κεκαῆσθαί τε καὶ λέγεσθαι, τὸν ἀκροατὴν ἀπάγον καὶ παραλογίζεται.

Ἔτι τοίνυν, ἐν γάρ τι τῶν ὑψηλοτάτων τὸ Ἡροδότειον πεπιστευται, εἰ ἔτως ἔ (*)

* * * * * * * * *

ΤΜΗ-

(*) Demnach. Das übrige ist verlohren, und es fehlen nach dem Puteanischen und Venetianischen Manuscripte zwey ganze Blätter. Nie-

vom Erhabenen. 175

Nun aber, da er sich, gleichsam als wann noch eine Person vorhanden, selbst Einwürfe macht, so verursachet die Heftigkeit und Geschwindigkeit im Fragen und Antworten, daß nicht nur sein Satz weit erhabener, sondern auch weit glaubwürdiger aussiehet.

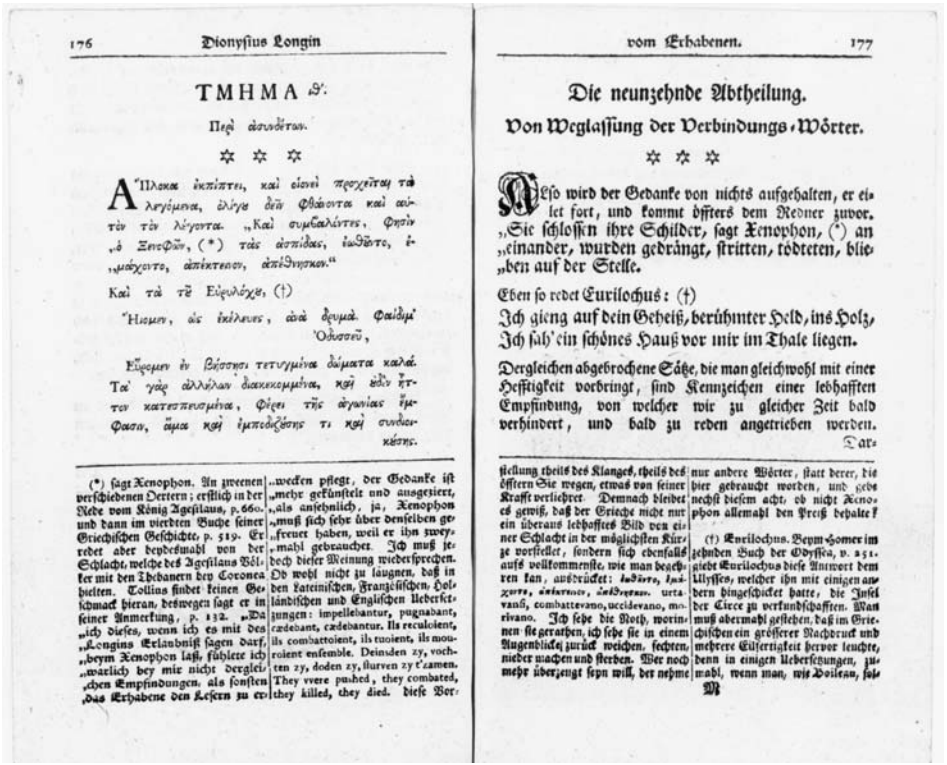
Alles Hertz-rührende reißet dann am stärksten, wenn es lüst, als ob solches der Redner nicht gesucht, sondern, daß es der Umstand so mit sich gebracht habe. Dergleichen an sich selbst gerichtete Fragen und Antworten aber stellen eine gählings aufgebrachte Leidenschafft sehr natürlich vor. Denn, weil diejenigen, welche man fragt, ordentlich einen heftigen Trieb empfinden, daß sie gern geschwind antworten, und in ihrem Eyfer die Wahrheit heraussagen mögten, so betrieget man durch dieß Kunst-Stück der Fragen und Antworten, den Zuhörer dergestalt, daß er eine mit der grösten Sorgfalt ausgearbeitete Rede für Ausdrückungen hält, die den Augenblick gedacht und hervor gebracht werden.

Uebrigens, weil man dasjenige, was Herodotus an einem gewissen Ort saget, jederzeit für sehr erhaben gehalten hat; wenn demnach (*) * * * * * * * * *

Die

mand kan also gewiß sagen, wo diese Stelle im Herodotus zu finden sey: Denn, was einige vorgeben, solches beruhet auf bloßem Muthmassen.

Abb. 8. Überlieferungslücke und Kapitelende (Kap. 18) aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).



176 Dionysius Longin

ΤΜΗΜΑ ιθ'.

Περὶ ἀσυνδέτων.

✲ ✲ ✲

Ἄπλακα ἐκπίπτει, καὶ εἰσὶ προσχήτως τὰ λεγόμενα, ὅλην δεῖν φθάνοντα καὶ αὐτὸν τὸν λέγοντα. „Καὶ συμβαλόντες, φησὶν ὁ Ξενοφῶν, (*) τὰς ἀσπίδας, ἐωθοῦντο, ἐμάχοντο, ἀπέκτεινον, ἀπέθνησκον.“

Καὶ τὰ τῦ Εὐριπίδυ, (†)

Ἤκομεν, ὡς ἐκέλευες, ἀσὰ δορυμὰ. Φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ,

Εὕρομεν ἐν βώσσησι τετυγμένα δώματα καλά. Ταὶ γὰρ ἀλλήλων διακεκριμέναι, κἠ ἐὸν ἦτορ κατεπτοεμέναι, φέρει τῆς ἀγωνίας ἔμφασιν, ἅμα κἠ ἐμποδίζοσης τι κἠ συνδιακόσης.

(*) sagt Xenophon. An zweenen verschiedenen Oertern; erstlich in der Rede vom König Agesilaus, p. 660. und dann im vierdten Buche seiner Griechischen Geschichte, p. 519. Er redet aber beydesmahl von der Schlacht, welche des Agesilaus Völcker mit den Thebanern bey Coronea hielten. Collins findet keinen Geschmack hieran, deswegen sagt er in seiner Anmerkung, p. 132. „Da „ich dieses, wenn ich es mit des „Longins Erlaubniß sagen darf, „beym Xenophon laß, fühlete ich „wärlich bey mir nicht dergleichen Empfindungen, als sonsten „das Erhabene den Lesern zu erwecken pflegt, der Gedanke ist „mehr gekünstelt und ausgezieret, „als ansehnlich, ja, Xenophon „muß sich sehr über denselben gefreuet haben, weil er ihn zweymahl gebrauchet. Ich muß jedoch dieser Meinung widersprechen. Ob wohl nicht zu läugnen, daß in den lateinischen, Französischen, Holländischen und Englischen Uebersetzungen: impellebantur, pugnabant, cædebant, cædebantur. Ils reculoient, ils combattoient, ils tuoient, ils mouroient ensemble. Deinsden zy, vochten zy, doden zy, sturven zy t'zamen. They vvere pushed, they combated, they killed, they died. diese Vorstellung theils des Klanges, theils des öfftern Sie wegen, etwas von seiner Krafft verliehret. Demnach bleibet es gewiß, daß der Grieche nicht nur ein überaus lebhafftes Bild von einer Schlacht in der möglichsten Kürze vorstellet, sondern sich ebenfalls aufs vollkommenste, wie man beachten kan, ausdrücket: ἐωθοῦντο, ἐμάχοντο, ἀπέκτεινον, ἀπέθνησκον. urtavanß, combattevano, uccidevano, morivano. Ich sehe die Noth, worinnen sie gerathen, ich sehe sie in einem Augenblicke zurück weichen, fechten, nieder machen und sterben. Wer noch mehr überzeugt seyn will, der nehme

vom Erhabenen. 177

Die neunzehnde Abtheilung.

Von Weglassung der Verbindungs-Wörter.

✲ ✲ ✲

Also wird der Gedanke von nichts aufgehalten, er eilet fort, und kommt öffters dem Redner zuvor. „Sie schlossen ihre Schilder, sagt Xenophon, (*) an „einander, wurden gedrängt, stritten, tödteten, blieben auf der Stelle.

Eben so redet Eurilochus: (†)

Ich gieng auf dein Geheiß, berühmter Held, ins Holz,
Ich sah' ein schönes Hauß vor mir im Thale liegen.

Dergleichen abgebrochene Sätze, die man gleichwohl mit einer Hefftigkeit vorbringt, sind Kennzeichen einer lebhafften Empfindung, von welcher wir zu gleicher Zeit bald verhindert, und bald zu reden angetrieben werden. Dar-

nur andere Wörter, statt derer, die hier gebraucht worden, und gehet nechst diesem acht, ob nicht Xenophon allemahl den Preiß behalte?

(†) Eurilochus. Beym Homer im zehnden Buch der Odyssea, v. 251. giebt Eurilochus diese Antwort dem Ulysses, welcher ihn mit einigen andern hingeschicket hatte, die Insel der Circe zu verkundschafften. Man muß abermahl gestehen, daß im Griechischen ein grösserer Nachdruck und mehrere Eilfertigkeit hervor leuchte, denn in einigen Uebersetzungen, zumahl, wenn man, wie Boileau, sol-

M

Abb. 9. Kapitelbeginn (Kap. 19) aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).

Der anonyme Auctor und die Autor-Fiktion: Paratextuelle Zuschreibungen (Testimonien-„Beigaben")

Es fügt sich schließlich in die geschilderte rezeptionsleitende Funktion der Paratexte, wie die einzelnen Ausgaben mit dem Problem der Autorschaft umgehen. In der wichtigsten Handschrift, dem Codex Parisinus 2036 aus dem 10. Jahrhundert, finden sich widersprüchliche Angaben. Im Inhaltsverzeichnis steht „von Dionysios oder Longinos", im Titel der Schrift selbst heißt es „von Dionysios Longinos".[46] Ein Dionysios Longinos ist aber nicht bezeugt, und so hat sich in der frühen Neuzeit relativ schnell die Ansicht etabliert, *Peri hypsous* stamme von dem berühmten neuplatonischen Rhetor und Philosophen Cassius Longinus aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert. Dafür allerdings gibt es im Text (und den zahlreichen überlieferten Testimonien) selbst keine Hinweise, die Zuschreibung erweist sich als eine Autor-Fiktion.[47] Die editorischen Paratexte versuchen diese Zuschreibung zu plausibilisieren, etwa in der *Préface* des Boileau oder in Heineckens Ausgabe, wo Leben und Werk des Cassius Longinus auf gut 80 Seiten ausführlich darstellt werden. Erst 1808 – Zeichen für die Fortschritte der klassischen Philologie auf dem Gebiet der Textkritik um und nach 1800 – wird die These von der Autorschaft des Cassius Longinus ernsthaft in Frage gestellt; 1899 wird sie durch Georg Kaibel endgültig widerlegt.[48] Die von den Editoren hinzugefügten Paratexte waren also, was die Überzeugungskraft dieses Autorschafts-Entwurfs anlangt, lange Zeit äußerst erfolgreich.

Die Paratexte dienen also der Plausibilisierung der Autorschaft des Cassius Longinus, indem sie den Traktat in einen Werkkontext stellen, und sie werten ihn dadurch entscheidend auf: Cassius Longinus war nämlich, wie etwa die Vita bei Heinecken breit ausführt, Berater der bereits in der Antike sagenumwobenen Zenobia, der Königin von Palmyra. In Heineckens paratextueller Biografie „Leben des Longin" heißt es etwa:

---

[46] Vgl. die Angaben in der Teubner-Ausgabe: *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus. Post Ottonem Iahn quartum edidit Ioannes Vahlen* (Stuttgart: 1967) VII und den Kommentar zu *De subl.* 1,1.

[47] Zu der Person des Cassius Longinus und seinem Werk vgl. jetzt die umfassende Monographie von Männlein-Robert I., *Longin. Philologe und Philosoph. Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse*, Beiträge zur Altertumskunde 143 (München-Leipzig: 2001).

[48] Zelle C., *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche* (Stuttgart-Weimar: 1995) 54.

> Da nun unsers Longin schöne Wissenschafften sich mehr und mehr ausbreiteten, und allenthalben sein Nahme bekannt ward, so berief ihn die Kayserin Zenobia zu sich. [. . .] Diese Fürstin, welche eine der größen Heldinnen gewesen, so lange ihr das Glück beystand, war nicht nur schön und tugendhafft, sondern auch ungemein verständig.[49]

Auch als Gelehrter hat Longin, wie uns das 21 Titel umfassende Schriftenverzeichnis bei Heinecken plausibel machen will, Großes geleistet. Man sah in der Person des Cassius Longinus die Einheit von Poet, Philosoph und Politicus verwirklicht, wie sie als Idealbild des „weltzugewandten“ (und nicht „pedantischen“) Gelehrten im 17. Jahrhundert Konjunktur hatte. In Heineckens Longin-Vita etwa heißt es, dass Longin sich nicht auf sein Dasein als Gelehrter beschränkt habe, sondern auch in der aktiven Politik als Handelnder auftrat:

> Jedoch die Kayserin sahe gleich, daß sein [= Longins] Geist zu grossen Dingen erschaffen, und darum war er auch bey ihr nicht etwan ein Lehrmeister, sondern einer der ersten Staats=Räthe, dessen Meinung sie in den wichtigsten Reichs=Geschäfften so wohl annahm, als ausführete.[50]

Cassius Longinus erschien als Vorbild für diese Identität von Kunst und Politik. Er erfüllte auf diese Weise in seiner eigenen Person eine Forderung, die er am Beginn des Erhabenheitstrakts selbst aufstellt: dass nämlich seine Gedanken über das Erhabene auch für „Männer der Politik“ brauchbar sein sollten (*De subl.* 1,2; vgl. 40).[51] Die Paratexte in den Ausgaben verstärken diesen Bezug nachhaltig, indem sie herausstreichen, dass der Rhetor Cassius Longinus seine Abhandlung über das Erhabene selbst in einem erhabenem Stil verfasst habe: Der Inhalt der Schrift wird metonymisch auf ihren Verfasser übertragen. Auch dies ist als Teil einer paratextuellen Aufwertungs-Strategie zu bewerten. Cassius Longinus erscheint etwa in Boileaus *Préface* selbst als ein „honnête homme“, als Hofmann, dessen erhabene Gesinnung („esprit sublime“) Zeugnis seiner „großen Seele“ sei. Boileau rekurriert damit auf Longins erste Quelle des Erhabenen (vgl. *De subl.* 9, 1–2), welche das *hypsos* auf die – naturgegebenen – kraftvollen

[49] Longin (hrsg. von K.H. Heinecken), Xf.
[50] Longin (hrsg. von K.H. Heinecken), XII.
[51] Vgl. auch Longins ‚Liebe zur Freyheit‘, von der Heinecken (ebd., XXIII) berichtet. Auch hier lässt sich ein enger Zusammenhang mit dem Erhabenheitstraktat (*De subl.* 44) herstellen.

Gedanken jenseits aller rhetorischen Theoriebildung zurückführte, und bettet sie in den Kontext einer höfischen Anthropologie des „klassischen Zeitalters" ein. Longin wird auf diese Weise auch zu einem wichtigen Gewährsmann für die höfische Verhaltenslehre, weil er das individuelle *ingenium* des handelnden Politicus ganz ins Zentrum rückt.[52] Ihn erhebt, wie es bei Boileau heißt, das Erhabene über die „gemeinen Menschen". Und auch bei Heinecken wird Longin explizit als „Hof=Mann"[53] bezeichnet. Der Erhabenheitstraktat wurde damit zur „Legitimation" einer höfischen Elitekultur herangezogen.[54] Besonders bei Heinecken erscheint Longin, der von seiner Königin verraten und an den Kaiser Aurelian ausgeliefert worden war, als Inbegriff stoischen Verhaltens: Als ihm „der Kopf abgesprochen" wird, so heißt es in der Biografie, geht „dieser großmüthige und standhaffte Mann" „fröhlig zu seinem Tode".[55] Nicht nur der Text selbst wird damit in einen kontemporären Kontext eingepasst; auch für die Figur des Autors gilt, dass sie – vermittelt über den Topos von der *similitudo temporum* zwischen Kaiserzeit und Absolutismus – in den Zusammenhang der zeitgenössischen Diskurse gestellt wird.[56]

Dass dies natürlich eine Autor-Fiktion war, die einer seriösen Quellengrundlage entbehrt, lässt uns die frühneuzeitliche Praxis der Verfasserzuschreibungen zunächst als wenig durchdacht vorkommen. Entscheidend ist aber auch hier, wie durch die von den Editoren und Übersetzern beigegebenen Paratexte ein solches Autor-Subjekt erst konstruiert wurde – und wie dieses Konstrukt einen Deutungshorizont vorgibt, der die nachfolgende Rezeption des Traktats entscheidend bestimmt.

---

[52] Zum Gesamtkomplex, aber ohne Berücksichtigung der Pseudo-Longin-Rezeption nun Disselkamp M., *Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer' Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jhs.*, Frühe Neuzeit 65 (Tübingen: 2002).

[53] Longin (hrsg. von Heinecken) XXVI.

[54] Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik*, 55.

[55] Longin (hrsg. von Heinecken) XXIVf.

[56] Vgl. Kühlmann W., *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3 (Tübingen: 1982) 17ff.

Schluss: ein Plädoyer für Kontexte

Am Beispiel von drei systematischen Bereichen – Diskurs, Werk und Autor – wurde gezeigt, wie verschiedene Typen von allographeditorischen Paratexten den Interpretationshorizont eines Textes und damit seine Rezeption entscheidend bestimmen können. Für jede Interpretation, die auf den historischen Sinnhorizont eines Textes zielt, sind diese Texte unverzichtbare Lektüre-Schlüssel.[57] Sie vermitteln das notwendige Kontext-Wissen, welches die historisch kontingenten Sinnzuschreibungen auch in der zeitlichen Distanz transparent macht; für die Frühneuzeitforschung gilt dies in ganz besonderem Maße. Eine angemessene Interpretation wird also auf die Berücksichtigung der Paratexte nicht verzichten können, auch wenn dies in vielfachem Gegensatz zu unserem Umgang mit klassischen Texten in der Frühneuzeitforschung steht. Denn wenn wir heute die Werke der antiken Autoren in aller Regel nur in den modernen (kritischen) Ausgaben (oder gar in Übersetzungen) benutzen, dann geht dadurch dieses zeitgenössisches Wissen um die Kontexte, wie es die Paratexte überliefern, verloren. Das mag hermeneutisch trivial erscheinen; Tatsache ist aber, dass man in der Frühneuzeitforschung das Potential der Paratexte noch kaum nutzbar gemacht hat. In diesem Sinne sind die vorangegangen Ausführungen auch als ein Plädoyer für eine Hermeneutik zu verstehen, die sich gerade dieser paratextuellen Kontexte annimmt. Eine Auslegungsgeschichte „klassischer“ Texte hätte deshalb – wie Robert Darnton es einmal formuliert hat – vom „Studium von Büchern als physischen Objekten“ auszugehen.[58]

[57] Vgl. zu diesem Komplex auch Grafton A., „The availability of ancient works“, in Schmitt C.B. (Hrsg.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy* (Cambridge: 1988) 767–791, hier 770: „More complex than the simple question of availability of texts is the larger one of how – and whether – classical texts took on a new meaning when unterstood in terms of a different, wider context.“

[58] Darnton R., „Erste Schritte zu einer Geschichte des Lesens [1986]“, in *Der Kuß des Lamourette. Kulturgeschichtliche Betrachtungen* (München-Wien: 1988) 98–134, hier 128.

Auswahlbibliografie

Barner W., *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen* (Tübingen: 1970).

Brody J., *Boileau and Longinus* (Genf: 1958).

Darnton R., „Erste Schritte zu einer Geschichte des Lesens [1986]", in *Der Kuß des Lamourette. Kulturgeschichtliche Betrachtungen* (München-Wien: 1988) 98–134.

Disselkamp M., *Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer' Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhundert*, Frühe Neuzeit 65 (Tübingen: 2002).

Fuhrmann M., *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin'* (Darmstadt: 1992).

Fumaroli M., „Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité ‚Du sublime' au XVIe et au XVIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France* 86 (1986) 33–51.

Genette G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. D. Hornig (Frankfurt a. M.: 1989).

Grafton A., „The availabilty of ancient works", in Schmitt C.B. (Hrsg.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy* (Cambridge: 1988) 767–791.

Grube G.M.A., *The Greek and Roman Critics* (London: 1965).

Kühlmann W., *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3 (Tübingen: 1982).

Marin D. S., *Bibliography of the ‚Essay on the Sublime'* (Bari: 1967).

Maurer K., „Boileaus Übersetzung der Schrift ‚peri hypsous' als Text des französischen 17. Jahrhunderts", in Flashar H. (Hrsg.), *Le Classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Fondation Hardt. Entretiens XXV (Genf: 1979) 213–262.

Moennighoff B. u. a., „Paratext", in Müller J.-D. u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 (Berlin-New York: 2003).

Russell D.A., „Introduction", in Russell D.A. (Hrsg.), *‚Longinus' on the Sublime* (Oxford: 1964).

——, *Criticism in Antiquity* (Berkeley-Los Angeles: 1981).

Shuger D., *Sacred Rhetoric. The Christian Grand Style in the English Renaissance* (Princeton 1987).

Spang K., „Dreistillehre", in Ueding G. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2 (Tübingen: 1994) Sp. 921–972.

Weinberg B., „Translations and Commentaries of Longinus, On the Sublime, to 1600: A Bibliography", *Modern Philology* 47 (1950) 145–151.

Zelle C., *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche* (Stuttgart-Weimar: 1995).

STRATEGIEN DER WISSENSVERMITTLUNG UND REZEPTIONSSTEUERUNG IN INKUNABELN UND DRUCKEN ZUM *BUCH DER NATUR* KONRADS VON MEGENBERG[1]

Robert Luff

Obgleich Konrad von Megenberg einer verarmten mittelfränkischen Ministerialenfamilie entstammte, beschritt er einen beachtlichen Bildungsweg und avancierte zu einem der produktivsten deutschen Autoren des 14. Jahrhunderts. Geboren um 1309 in Mäbenberg bei Nürnberg, kam er siebenjährig zum Schulbesuch nach Erfurt und wechselte anschließend an die Pariser Sorbonne, wo er den Grad eines *magister artium* erwarb und fünfzehn Jahre an der Universität lehrte. Das geistige Klima dieser Weltstadt der Gelehrsamkeit prägte ihn nachhaltig. Um sein Leben materiell abzusichern, übernahm er 1349 das Rektorat der Wiener Stefansschule, die 16 Jahre später von Herzog Rudolf IV. zur Universität erhoben wurde. Seinen Lebensabend verbrachte er schließlich in Regensburg als Dompfarrer von St. Ulrich und *scholasticus Ratisponensis*. Am 14. April 1374 verstarb er ebendort und hinterließ nicht weniger als 30 lateinische und deutsche Werke, die ihn als Universalgelehrten ausweisen.[2] Neben theologischen, kirchenrechtlichen und hagiografischen Schriften hat Konrad auch

[1] Die folgenden Ausführungen gehen auf Untersuchungen zurück, die der Autor im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in den Jahren 1984–1994 geförderten Editionsprojektes zum *Buch der Natur* Konrads von Megenberg an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt durchführen konnte (Sonderforschungsbereich 226 „Wissensvermittelnde und wissensorganisierende Literatur des Mittelalters", Teilprojekt B3: „Die deutsche *imagines mundi*-Literatur im Kontext der lateinischen"). Zitiert wird hier nach der neuen kritischen Ausgabe: Luff R. – Steer G. (Hrsg.), *Konrad von Megenberg. Das Buch der Natur*. Bd. 2: *Kritischer Text nach den Handschriften*, Texte und Textgeschichte 54 (Tübingen: 2003) [*BdN*].

[2] Zu Leben und Werk Konrads von Megenberg vgl. den ersten Überblick bei Steer G., „Konrad von Megenberg", in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon. Deutschsprachige Literatur des Mittelalters*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage (Berlin-New York: 1978–2003), Bd. 5 (1985) Sp. 221–236, bes. Sp. 221f. Ausführlicher hierzu: Buckl W., *Megenberg aus zweiter Hand. Überlieferungsgeschichtliche Studien zur Redaktion B des Buches von den natürlichen Dingen* (Hildesheim: 1993) 27–53.

moralphilosophische, politische und – nicht zuletzt – naturkundliche Themen behandelt. Für diese Werke bediente er sich primär der lateinischen Wissenschaftssprache, griff aber, angeregt durch Angehörige der Wiener Stefansschule, später zunehmend auch auf die Volkssprache zurück und wandte sich mit diesen beiden Registern offenbar an ein unterschiedliches Publikum.

Eines seiner volkssprachlichen Werke und dessen wechselvolle Rezeptionsgeschichte soll im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen: das zwischen 1348 und 1350 verfasste *Buch der Natur* (*BdN*). Diese Naturenzyklopädie sollte sich rasch zu einem ‚Bestseller' des späten Mittelalters entwickeln und liegt heute noch in zwei Redaktionen und etwa 170 Handschriften und Fragmenten vor.[3] Konrad legte seinem Buch eine lateinische Hauptquelle zu Grunde, den *Liber de natura rerum* des Thomas von Cantimpré[4] in der sogenannten Fassung IIIa, und übertrug diese Enzyklopädie ins Deutsche.[5] Der lateinische *Liber* selbst war aber bereits eine *compilatio* aus etwa zwanzig naturkundlichen Werken der Antike und des Mittelalters, von Aristoteles bis zu Isidor von Sevilla. Doch Konrads Tätigkeit beschränkte sich nicht auf das Übersetzen allein. Er fügte zahlreiche eigene Beobachtungen und allegorische Auslegungen der Naturdinge hinzu, um deren geistliche Sinnebene transparent zu machen. Am Ende des *BdN* konnte Konrad deshalb zu Recht feststellen, er habe die lateinische Vorlage um „mer dan daz drittail gemert und den sin erlåucht" (*BdN* VIII, 1): Der Rezipient sollte das Buch öffnen und darin die

[3] Vgl. die Beschreibung der Handschriften und Drucke bei Hayer G., *Konrad von Megenberg. „Das Buch der Natur". Untersuchungen zu seiner Text- und Überlieferungsgeschichte* (Tübingen: 1998) 147–461. Rechnet man mit U. Neddermeyer für die Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts mit einer Verlustrate von ca. 93%, so ergäbe der Multiplikator 15 die fast unglaubliche Zahl von ca. 3000 Codices für das *BdN* (vgl. Neddermeyer U., *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte* [Wiesbaden: 1998] 83).

[4] Die Edition der Fassung I des *Liber de natura rerum* besorgte H. Boese: Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum. Editio princeps secundum codices manuscriptos*, Teil I: Text (Berlin-New York: 1973).

[5] Vgl. hierzu die eigene Aussage Konrads Konrad im Prosa-Epilog zum *BdN*: An dem půch ze latein hat ain maister gearbait fünfzehen iar [. . .] vnd hat ez gesamnt auz der geschrift der hohen maister. Di haizzent Aristotiles, Plinius, Solynus, Ambrosius, der grozz Basilius, Ysydorus, Augustinus, maister Jacobus von Viatico [. . .]. Er hat auch gevolgt den maistern, di haizzent Galienus, Physiologus, [. . .] vnd [. . .] Adelynus, Phylosophus vnd dem půch, daz haizt der alten væter sag [. . .] vnd hat gevolgt dem půch ains maisterz [. . .], der hiez Thetel (*BdN* 492).

ganze Welt aufgeschlagen vorfinden, denn die realen Dinge wurden im Mittelalter als Zeichen einer verborgenen Sinnebene und Spiegelbilder des göttlichen Schöpfer-Wirkens betrachtet.[6]

Dabei spielte das Element der Anordnung dieser Naturdinge eine wesentliche Rolle, denn Konrad strukturierte den immensen Stoff seiner Quelle(n) nach einem seinshierarchischen Prinzip neu und zog die 18 Bücher seiner unmittelbaren Vorlage zu acht *stůck* zusammen. Diese acht Bücher ordnete er nun nach einem anthropozentrischen Plan neu an, indem er mit dem bedeutendsten Glied der göttlichen Schöpfung, dem Menschen als Mikrokosmos, begann (Buch I), anschließend den Himmel und die Gestirne beschrieb (Buch II: Makrokosmos), dann im umfangreichsten III. Buch die gesamte Tierwelt vorführte (Vierfüßer, Vögel, Meerestiere, Reptilien, Insekten), im IV. und V. Buch die Pflanzenwelt (Bäume und Kräuter) und in Buch VI und VII die unbelebte Natur behandelte (Edelsteine, Metalle), um schließlich in Buch VIII als Anhang die wunderwirkenden Gewässer und Wundermenschen hinzuzufügen. Ein strophischer Prolog und ein gereimter Epilog umrahmen das Buch. In diesen beiden Werkabschnitten tritt Konrad auch als Dichter hervor, nennt mehrfach seinen Namen und sichert so seine Autorschaft für das *BdN* ab.[7]

Gleichwohl wurde die Autorschaft des Megenbergers nicht immer respektiert. Bereits kurz nach dem Beginn der handschriftlichen Tradierung (zwischen 1358 und 1362) griff ein unbekannter Bearbeiter – heute bekannt als Redaktor B[8] – in das *BdN* ein, weil er sich der thematischen Strukturierung mit ihrer primären Position des Menschen nicht mehr anschließen mochte und den zahlreichen allegorischen Auslegungen nicht mehr zu folgen bereit war. Er tilgte den Prolog und die meisten der geistlichen Auslegungen der *proprietates rerum* und schaltete dem ganzen Werk eine Widmung an den österreichischen Herzog Rudolf IV. sowie eine dreiteilige populärtheologische Einleitung vor, die aus einem Glaubensbekenntnis und zwei Abhandlungen über

[6] Vgl. zu dieser Vorstellung Blumenberg H., *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt a. M.: 1983), Kap. VI: „Der illiterate Laie als Leser des Weltbuches“ und XVIII: „Ein Buch von der Natur wie ein Buch der Natur“.

[7] Vgl. zu diesem interessanten Phänomen den jüngsten Beitrag des Verfassers: „Autorschaft im Buch der Natur Konrads von Megenberg“ (Vortrag auf der Aachener Tagung „Autor, Autorisation, Authentizität“ vom 22.2.2002). Der Beitrag erscheint in Kürze in einem Beiheft zur Zeitschrift *editio*.

[8] Vgl. hierzu Buckl, *Megenberg aus zweiter Hand*, 274–306.

die Engel bzw. die menschliche Seele bestand. Damit aber war die ursprüngliche, von Konrad konzipierte Werkdisposition des *BdN* massiv verändert worden: Die anthropozentrische Anlage des Buches musste einer theologisch-philosophisch fundierten Hierarchie der belebten und unbelebten Dinge nach ihrer Seinsfülle weichen, wie sie sich ähnlich bei Bartholomaeus Anglicus und Hrabanus Maurus findet.[9] Die Fassung B des *BdN* beginnt daher – im Gegensatz zur Autorfassung A – nicht mehr mit dem Menschen als mikrokosmischer Abbildung der Schöpfungswelt, sondern mit Gott und der *trinitas*, den Engeln und der Seele – und leitet danach erst auf die sicht- und wahrnehmbare Welt über: auf die Menschen, Gestirne, Tiere, Pflanzen, Steine und Metalle.

Dass die Redaktion B des *BdN* nicht von Konrad selbst stammen kann, haben die stemmatologischen Untersuchungen im Vorfeld der Arbeiten an einer Kritischen Ausgabe an der Universität Eichstätt-Ingolstadt klar ergeben.[10] Dennoch war auch diese Fassung wirkungsmächtig, wie die rund 30 erhaltenen Handschriften und Fragmente bezeugen.[11] Beide Buchredaktionen, A und B, fanden jedenfalls in Laienkreisen rasch Verbreitung, während sie im monastischen Bereich kaum tradiert wurden.[12] Dabei konzentriert sich der Großteil der erhaltenen Codices geografisch auf den oberdeutschen Sprachraum, zeitlich auf das 14. und 15. Jahrhundert. Die Epochenschwelle zur Neuzeit vermochte das *BdN* ebenfalls zu überwinden, doch war hierfür weniger die handschriftliche Überlieferung verantwortlich als das neue Medium Buchdruck: Die insgesamt 17 Druckauflagen, die das *BdN* erfuhr, fallen zu zwei Dritteln in die Inkunabelzeit (1475–1488) und wurden in Augsburg hergestellt. Ein weiteres Drittel der *BdN*-Drucke entstand etwa 50 Jahre später, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Frankfurter Buchdruckerei Christian Egenolffs.

---

[9] Vgl. hierzu Steer, „Konrad von Megenberg“, Sp. 233f.

[10] Auf eine detaillierte Begründung muss hier aus Platzgründen verzichtet werden. Vgl. aber das Handschriftenstemma und seine Erläuterung in Bd. 1 (Einleitung) der kritischen Edition des *BdN* (Tübingen: 2005; im Druck).

[11] Vgl. die Beschreibung der B-Handschriften bei Hayer, *Konrad von Megenberg*, hier 226–256.

[12] Eine Bestätigung dieser Annahme, die Steer, „Konrad von Megenberg“, Sp. 234, bereits 1985 formulierte, liefert eine Durchsicht der Besitzereinträge in den Codices der A- und der B-Redaktion (vgl. hierzu die Handschriftenbeschreibung bei Hayer, *Konrad von Megenberg*, 167–461).

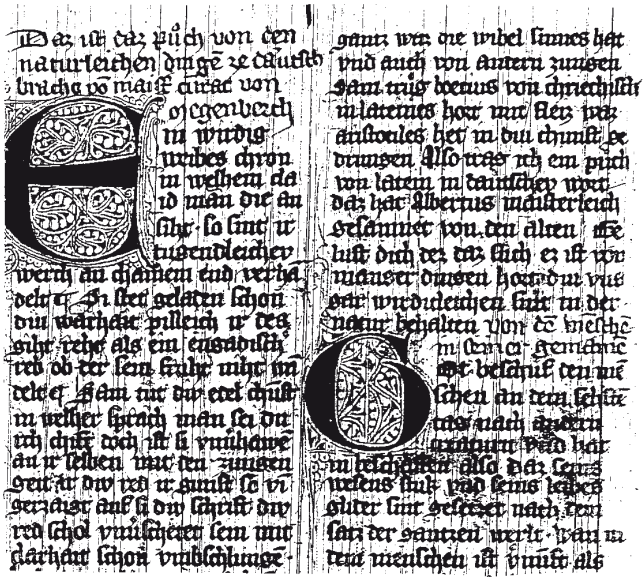
Diese Drucke sollen im Folgenden näher betrachtet werden, denn sowohl die Inkunabeln als auch die Frühdrucke zeigen eine starke redaktionelle Bearbeitung des *BdN* in inhaltlicher, struktureller, formaler und buchästhetischer Hinsicht – eine Adaptation, die offenbar notwendig wurde, um einer spätmittelalterlichen Naturenzyklopädie den Weg in die Neuzeit zu bahnen. Diese Neuerungen fallen in zwei unterschiedliche geistesgeschichtliche Kontexte und sollten deshalb getrennt für die Augsburger und für die Frankfurter Drucke untersucht und auf die im Idealfall erschließbare Intention ihrer jeweiligen Urheber hin befragt werden. Auch die Frage nach dem Umgang der Drucker und Verleger mit der Autorschaft des Megenbergers darf dabei nicht ausgeklammert werden.

Bei den Augsburger Wiegendrucken sind drei Druckauflagen zu unterscheiden, die sich mit den Namen Johann Bämler, Hans Schönsperger und Anton Sorg verbinden lassen. Naturgemäß findet sich der Erstdruck des *BdN*, den Johann Bämler[13] bereits 1475 (und in zweiter Auflage 1478) in seiner Augsburger Offizin besorgte, am nächsten an der handschriftlichen Tradierung von Konrads Werk. Wie ein Vergleich von Bämlers Erstdruck mit der Handschrift cgm 38[14] zeigt [Abb. 1], erinnert die von Bämler gewählte Drucktype noch deutlich an die gotische Textualis aus dem 14. Jahrhundert[15] und damit an die Buchschrift, die von zahlreichen südostdeutschen Schreibern bei der Kodifizierung des *BdN* favorisiert wurde. Wichtiger als diese äußerliche Übereinstimmung ist indes die Beobachtung, dass Bämler den Text seiner Vorlage weitgehend intakt lässt und kaum in das *BdN* eingreift – mit zwei markanten Ausnahmen: Zum einen tilgt Bämler in seinem Druck den Prolog und den Epilog zum *BdN*. Diese beiden Texte zeigten das Autorprofil des Megenbergers besonders deutlich, indem sie sich als gereimte Texte sowohl formal als auch inhaltlich von der Prosa der Naturenzyklopädie abhoben und diese wie eine poetologische Klammer umrahmten. Wenn Johann Bämler nun die Prosapartien des *BdN* in voller Länge abdruckt, die

[13] Zu Johann Bämler vgl. den Überblick von F. Geldner, „Bämler, Johann“, in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon*, Bd. 2 (1980) Sp. 599f., sowie den gleichnamigen Beitrag von F. Geldner im *Gutenberg-Jahrbuch* 45 (1970) 108–113.

[14] Der Münchner Codex cgm 38 dient als Leithandschrift für die neue kritische Ausgabe des *BdN*.

[15] Zur gotischen Textualis im 14. Jahrhundert vgl. Schneider K., *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung* (Tübingen: 1999) 41–52.



Hienach volget das bůch der natur. das jm halltet.
Zů dem ersten von eygenschafft vñ natur des menschē
Darnach von der natur vnnd eygenschafft des himels
der tier. des gefügels. der krēůter. der stein. vnd von vil
anderen natürlichen dingen. Vnd an disem bůch hatt
ein hochgelerter man bey fünffzehen jarē colligiert. vñ
gearbeyt vnd hat fürsich genōmen die hernach benam
ten göttlich vnd natürlich lerer poeten. vnnd ander be
wärt doctores der ertzney. Als Augustinum. Ambrosiū
Aristotilem. Basilium. Ysidorum. Plinium. Galienū.
Auicennam ārtzt. vnd vil ander meyster vnd lerer. Auß
den vnd anderen hat er diß nachgeschribē bůch allent
halben zesamen gelesen vñ außgezogē. Welches bůch
meyster Cůnrat von Megenberg von latein in teůtsch
transferieret vnd geschriben hat. Vnd ist gar ein nůtz
liche kürtzweilige materi darinnen ein yeglich mensch
vil seltzamer sachen vndertricht mag werden.

Zů dem ersten von der natur des menschen

Got beschůff den menschen an dē
sechsten tag nach anderen crea
turen. vñ hat in beschaffen. also
Das seines wesens stuck. vnnd
seines leibes glider seind gesetzt
nach dem satz der gantzen welt.
Jn dem menschen ist. vernunfft.
da růb ist sein tier gelernig mit
rechter kunst als d mensch. wan

beiden gereimten Texte aber streicht, obgleich sie eindeutig von Konrad selbst stammen, musste er damit eine bestimmte Intention verfolgen.

Aufschlussreich ist daher ein Blick auf den strophischen Prolog selbst: Der Prolog zum *BdN* besteht aus sechs Strophen und legitimiert in einer aufwendigen Metaphorik und Argumentation das Übersetzungsunternehmen Konrads. Ein „wirdig[es] weib", so lesen wir in der Eingangsstrophe, behält ihre inneren Werte und „tugentleicher werc" unabhängig von ihrer äußeren Erscheinung, ihrem Kleid, in stets konstanter Ausprägung. Ebenso verhalte es sich mit der „edel chunst", der *scientia*, denn deren Weitergabe sei unabhängig von der gerade gewählten Sprache: „Sam tůt diu edel chunst:/ in welher sprach man sie durch chift,/ doch ist si unuerhawen an ir selben mit den zungen" (Prolog 2,1–3). Keine Sprache könne daher der *chunst* etwas anhaben, solange die Sprache das zu bezeichnende Objekt, die *res*, präzise treffe und „mit clarhait schon vmbschlungen" sei. Ich vereinfache die komplexe, bis heute nicht eindeutig geklärte metaphorische Aussage der 3. Prologstrophe[16] auf die folgende Feststellung: Jeder Gedanke, der fest verschlossen im Herzen ruht, jede Wahrheit, die es zu ergründen gilt, kann durch den Schlüssel „rehter rede" vollkommen aufgeschlossen werden – auch wenn diese *rede* eine noch junge Volkssprache sein sollte, die es in ihrer Bezeichnungsfunktion noch nicht mit den drei heiligen Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein aufnehmen konnte. Auf diese drei Sprachen kommt Konrad in der 5. Strophe zu sprechen und zitiert die damit gemeinhin verbundenen fundamentalen Übersetzungsvorgänge im Vorfeld der Entstehung der *Vulgata* und der abendländischen Vermittlung der aristotelischen Naturwissenschaft als exemplarisch für sein eigenes Unterfangen:

> Ez trůg Jeronimus
> von hebraysch in latins wort
> gantz waz die wibel sinnes hat vnd auch von andern zungen.
> Sam trůg Boetius

[16] Mit der mehrdeutigen dritten Prologstrophe beschäftigten sich Steer G., *Hugo Ripelin von Straßburg. Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des ‚Compendium theologicae veritatis'* (Tübingen: 1981) 593f., und zuletzt Gottschall D., „Sprachtheoretische Überlegungen Konrads von Megenberg. Zum Prolog des ‚Buch von den natürlichen Dingen'", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 47 (2000) 77–100, bes. 89–96.

von chriechisch in lateines hort
mit fleiz, waz Aristoteles het in die chunst gedrungen (*BdN*, Prolog 5,1–6).

In diese Traditionslinie Hieronymus – Boethius – Aristoteles reiht sich der Megenberger selbstbewusst ein: „Also trag ich ein půch/ von latein in die daůtschen wort,/ daz hat Albertus maisterleich gesamnet von den alten“ (Prolog 6,1–3). Die abschließende Formulierung dient dann vor allem dazu, die *curiositas* der Rezipienten zu wecken und sie – gemäß den Regeln der antiken und mittelalterlichen Exordialtopik – *benevolens* und *attentus* zu stimmen: „Gelust dich dez, daz sůch:/ ez ist von manger dingen hort,/ diu vns gar wirdicleichen sint in der natur behalten“ (Prolog 6,4–6). Ein Schatzbuch also, ein *hort* voller köstlicher *natürleicher ding* wird dem Leser da in Aussicht gestellt.

Warum streicht nun Johann Bämler – und mit ihm alle späteren Drucker des *BdN*, die auf seinen Text zurückgreifen – ausgerechnet diesen ästhetisch brillanten und argumentativ schlüssigen Prolog und mit ihm den Versepilog, der noch einmal „daz devtsch von Megenberch“[17] in den Mittelpunkt stellt? Bislang blieb die vierte Prologstrophe noch ausgespart, doch bietet sie eine mögliche Antwort auf diese Frage: „Ez sprichet manig man“ so führt Konrad zu Beginn dieser Strophe aus, „mein tummer sin sei, daz ich trag/ diu chunst von lateinischer sprach in dåutschev wort verhůllet“ (Prolog 4,1–3). Die damit gemeinten Kritiker, die fest davon überzeugt seien, dass das Wissen über Gott und seine Schöpfung ausschließlich in der heiligen lateinischen Sprache vermittelt werden dürfe, sollen sich vom deutschen *BdN* gefälligst fern halten, da es ihnen ohnehin nur Übelkeit hervorrufe: „Ich wůrch das ich da chan/ wen dez verdriezt, der sei an clag/ vnd vlieh mein wunderleichew werch, seid im so dar ab wůllet“ (Prolog 4,4–6). Der Prolog zum *BdN* dient daher vor allem der Kritikerabwehr. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts war es für einen zweisprachigen geistlichen Autor wie Konrad offenbar noch notwendig, die Übersetzung eines lateinischen naturkundlichen Werkes in die Volkssprache zu legitimieren. Die deutsche Zielsprache stellte

[17] Vgl. den Beginn des Epilogs zum *BdN*: Daz ist daz devtsch von Megenberch,/ wær daz ain ris vnd nicht ain twerch/ vnd wår ez aller sålden vol,/ dez gvnd ich minen frevnden wol./ Wærlich, an allen valsch daz ist,/ dez ist mein zeug der heylig Crist/ vnd auch Maria můter mait [. . .] (492).

demnach im Bewusstsein der Übersetzer und Leser noch nicht den elaborierten Code dar, der sich mit der heiligen Sprache Latein messen konnte.[18] 130 Jahre später, so lautet meine These, sah die Situation vollkommen anders aus: Die Volkssprache hatte sich in vielen Bereichen des literarischen Lebens weitgehend durchgesetzt; insbesondere die Prosa griff – neben dem stets präsenten Latein – häufig auf sie zurück. Als Beleg können die etwa achtzig deutschsprachigen Ausgaben herangezogen werden, die allein zwischen 1477 und 1503 in der Augsburger Offizin Bämler gedruckt wurden – unter ihnen etwa die *Histori vom grossen Alexander*, die *Melusine* oder *Der Heiligen Leben*.[19] Die Kritiker der deutschen Sprache waren offenbar weitgehend verstummt, so dass ein Buchdrucker und Redaktor wie Johann Bämler überhaupt keine Veranlassung mehr sah, legitimierende Vorworte und Prologe mit dem jeweiligen Werk abzudrucken. Im besonderen Falle des *BdN* mögen freilich auch die schwierig zu entschlüsselnden Metaphern des Prologs zu dieser Entscheidung beigetragen haben.

An die Stelle des Prologs setzten die meisten Augsburger Drucker des *BdN* ein neues zweigeteiltes Titelblatt. Abbildung 2 zeigt etwa das Titeldoppelblatt des Wiegendrucks von 1482 aus der Offizin Hans Schönsperger [Abb. 2]: Auf der linken Seite ist der Holzschnitt eines unbekannten Augsburger Meisters zu sehen – abgebildet sind ein Wundarzt mit einem Aderlassfläschchen und ein *medicus* mit einem aufgeschlagenen Buch sowie ein menschliches Demonstrationsobjekt in ihrer Mitte, wohl ein Zugeständnis an das unmittelbar folgende erste Buch vom Menschen. Die rechte Seite enthält den wesentlich interessanteren, für die Inkunabelzeit typischen, hier 13-zeiligen Buchtitel, der den Inhalt des Werkes summarisch wiedergibt, zugleich aber noch alle wichtigen Informationen zum Autor, zur Entstehungsgeschichte und zum Verwendungszweck des Buches enthält und damit eine Art Extrakt aus Konrads Prolog und Epilog darstellt:

> Hie nach volget das bůch der natur. das jnnhaltet ¶ Zů dem ersten von eygenschafft vnd natur des menschen. Darnach von der natur vnd eygenschafft des hymels, der tier, des gefügels, der kreüter, der steyn und von vil anderen natürlichen dingen. Und an disem bůch hat ein hochgelerter man bey fünffzehen jaren colligiert vnd gearbeit vnd hat

[18] Ähnlich auch Gottschall, „Sprachtheoretische Überlegungen Konrads von Megenberg“, 96f.

[19] Vgl. hierzu Geldner, „Bämler, Johann“, Sp. 599.

Nyenach wlget das bůch der natur das jnnhaltet
Zů dem erſten von aygenſchafft vnd nature des
menſchen/Darnach von der natur vnd aygenſch
afft des hymels/der tier/des gefügels/der krēūter/ō ſtain
vnd von vil andern natürlichen dingē/Dñ an diſem bůch
hat ein hoch gelerter man bey fünfftzelxn jaren colligieret
vnd gearbeit/vñ hat fürſich genūmen die hernach benañ-
ten gōtlich vnd natürlich lerer/poeten vnd ander bewert
doctores der ertzney/Als Auguſtinum/Ambroſium/Ari-
ſtotilem/Baſilium/Yſidorum/Plinium/Galienū/Auicen
nam ꝛc/vnd vil meyſter vnd lerer/Auß den vnd anderen
hat er ditz nachgeſchriben bůch allenthalben geſamen gele-
ſen vñ auß gezogen/Welliches bůch meiſter Cūnat von
Regenberg von latein in teütſch tranßferieret vñ geſchri-
ben hat/Vnd iſt gar ein nützliche kürtzweilige materi/dar
jnn ein yegklich menſch vil ſeltzſamer ſachen vnderzicht
mag werdē/ ¶Zů dem erſten von der natur des menſchen.

Got beſchůffe den menſchen an dem ſech-
ſten tag nach andern creaturen/vnd hat
in beſchaffen alſo/dz ſeines lebens ſtuck/
vnnd ſeines leibs gelider ſeind geſetzet
nach dem satz der gantzen welt. In dem
menſchen iſt vernunfft/darumb iſt kein
tier gelernig mit rechter kunſt als ō me-
ſche/wann in den tieren iſt kein vernunfft/auch bewegett
die ſel des menſchen leib von ſtat zů ſtat recht als ō himel
bewegen tůt den hymel/ Auch als die Sunn zů mittelſt ſteet vnder andern
planetē/darumb das ſy jren ſchein geſtreūē mūg auff die
andern steren überſich vñ vnderſich/Alſo ſteet des meſch-
en hertz zů mittelſt in dem leib/darumb das es andern geli-
dern kunfft geſendē mūg/Auch nymt der menſch ſein na-
rung mit eſſen vnd mit trincken vnd wechſt auff vnd ab.

Abb. 2. Titelblatt und Textbeginn des *BdN* in der Inkunabel von Hans Schönsperger (1482).

> fürsich genomen die hernach benannten gôtlich vnd natürlich lerer poeten vnd ander bewårt doctores der erczney. Als Augustinum. Ambrosium. Aristotelem. Basilium. Ysidorum. Plinium. Galienum. Auicennam etc. vnd vil ander meyster vnd lerer. Ausz den vnd andern hat er ditz nachgeschriben bůch allenthalben zesamen gelesen vnd auszgezogen. Weliches bůch meyster Chůnrat von Megenberg latein in teütsch transzferieret vnd geschriben hat. Vnd ist gar ein nüczlich vnd kürczweilige materi, darinne ein yeglich mensch vil seldsamer sachen vnderricht mag werden.

Dieses Titelblatt verrät uns zweierlei: Zum ersten respektierten die Drucker durchaus die Autorschaft des Megenbergers, den sie voller Hochachtung *meyster Chůnrat* nennen, in ihm freilich in erster Linie den Übersetzer aus dem Lateinischen und weniger den eigenständigen Autor sehen. Als eigentlichen *auctor* aber, und dies ist der zweite wichtige Aspekt, betrachten sie einen *hochgelerte[n] man*, dessen Namen sie nicht mehr kennen, dessen fünfzehnjährige Sammel- und Exzerpiertätigkeit sie indes voller Respekt würdigen. Wir wissen heute, dass es sich dabei um Thomas von Cantimpré handelt, dessen *Liber de natura rerum* Konrad in mindestens drei Handschriften der Fassung IIIa vorlag.[20] Thomas selbst hatte tatsächlich auf die genannten antiken und mittelalterlichen Autoritäten zurückgegriffen, von Aristoteles über Plinius bis zu Augustinus und Isidor von Sevilla. Konrad hatte das Buch aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen und überdies zahlreiche eigene Beobachtungen, Präzisierungen und geistliche Auslegungen hinzugefügt, die lateinische Vorlage also um *mer dann daz drittail gemert und den sin erlåucht*. Die Augsburger Drucker weisen damit zwar im Titelblatt auf das komplexe Autorprofil hin, das dem *BdN* als kommentierte deutsche Übersetzung eines lateinischen Exzerpts aus alten Quellen zu Grunde liegt. Sie erwähnen jedoch mit keinem Wort Konrads Präzisierungen und Korrekturen, seine Ergänzungen und Widersprüche zur lateinischen Vorlage. Der deutsche Autor hatte sich nämlich durchaus nicht als bloßer Vermittler antiken Buchwissens verstanden, sondern bereits begonnen, die lateinische *auctoritas* kritisch zu hinterfragen und ihr aus eigener Naturbeobachtung oder

---

[20] Vgl. hierzu Ulmschneider H., „Ain puoch von latein [. . .] daz hât Albertus maisterleich gesamnet. Zu den Quellen von Konrads von Megenberg ‚Buch der Natur'", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 121 (1992) 36–63; dies., „Ein puoch von latein . . . Nochmals zu den Quellen von Konrads von Megenberg ‚Buch der Natur'", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 123 (1994) 309–333.

philologischem Scharfsinn zu widersprechen. Die beiden bekanntesten Formeln, die dieser Skepsis Ausdruck verliehen, lauten: „Dez gelaub ich [Megenberger] niht“ bzw. „Da ist zweifel.“[21] Wenn die Augsburger Drucker Bämler, Sorg[22] und Schönsperger diese gedankliche und schriftstellerische Leistung des Megenbergers im Titelblatt ignorieren, obgleich sie den vollständigen Text des *BdN* mit allen Kommentaren und Auslegungen tradieren, so muss dies einen Grund haben. Dieser ist indes nicht mehr eindeutig zu eruieren. Möglicherweise deutet die Formulierung des Titelblatts „vnd ist gar ein [. . .] kurtzweilige materi. Dar Jinne ein yeglich mensch vil seltsamer sachen vnderricht mag werden“ darauf hin, dass man die geistlichen Auslegungen der *natürleichen ding* bereits als unterhaltsame Zutat betrachtete, als Zugabe eines längst verstorbenen Autors, die zu streichen der Respekt vor ihm freilich verbot. Einen Schritt weiter sollte dann aber bereits dreißig Jahre später der Frankfurter Buchdrucker Christian Egenolff gehen.

Christian Egenolff hatte die Buchdruckkunst in Straßburg erlernt und war 1530 als erfolgreicher Drucker und Verleger nach Frankfurt a. M. übergesiedelt.[23] Mit ihm nahm die Verbreitung protestantischen Gedankenguts in der Reichsstadt rasch zu. Eigentlich aber hatte seine humanistische Neigung zur Wissenschaft Egenolff nach Frankfurt gezogen, denn im Stadtpatriziat hatte sich um Hamman von Holzhausen und Jacobus Micyllus ein bedeutender Gelehrtenkreis gebildet, in dem u. a. Ulrich von Hutten verkehrte. Auch Christian Egenolff trat diesem Gelehrtenzirkel bei und druckte bzw. edierte zahlreiche Werke antiker, mittelalterlicher und zeitgenössischer Autoren, unter ihnen auch Melanchthon, dessen verlegerische Betreuung er persönlich übernahm. Unter den mehr als 420 in der Offizin Egenolff gedruckten Büchern befanden sich neben lateinischen Werken auch

---

[21] Vgl. hierzu Luff, „Autorschaft im Buch der Natur Konrads von Megenberg“, sowie Blank W., „Des geloub ich Megenbergaer niht – Konrads von Megenberg ‚Naturwissenschaft‘ zwischen Tradition und Empirie“, in Mattheier K. u. a. (Hrsg.), *Vielfalt des Deutschen. Festschrift für Werner Besch* (Frankfurt a. M.: 1993) 159–177.

[22] Zu Anton Sorg vgl. Wedler R., „Sorg, Anton“, in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon*, Bd. 9 (1995) Sp. 25–28, sowie Leipold I., „Untersuchungen zum Funktionstyp ‚Frühe deutsche Druckprosa.‘ Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974) 264–290.

[23] Zu Christian Egenolff vgl. Lübbecke F., *Fünfhundert Jahre Buch und Druck in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M.: 1948) 59–63 und 208f. Ein zeitgenössischer Holzschnitt ist ebd. 61 abgebildet.

zahlreiche deutsche Erzählungen und Romane, Chroniken und Rechtsbücher, deutsche Übersetzungen lateinischer Werke und theologische Erbauungs- und Andachtsbücher. Die Zahl der Egenolffschen Drucke ist so groß, seine verlegerische Tätigkeit so vielfältig, dass sie bis heute forschungsgeschichtlich kaum erschlossen ist.[24] Besonders aufschlussreich ist für unseren Zusammenhang aber die hohe Frequenz von Arznei- und Kräuterbüchern unter diesen Drucken. Diese Werke, und insbesondere das mehrfach gedruckte und berühmte *Teutsche Kräuterbuch* mit über 1500 Seiten Umfang, weisen eindeutig auf ein medizinisches Interesse des Verlegers Egenolff, welches wohl auch dazu führte, dass er sich des *BdN* annahm. Zwischen 1536 und 1540 ließ Egenolff zwei nahezu identische Auflagen von Konrads Enzyklopädie drucken – und griff zum ersten Mal in der Druckgeschichte des *BdN* entscheidend in den Inhalt des Buches ein.

Die Eingriffe Egenolffs in ein fast zweihundert Jahre altes Buch sind bereits äußerlich gut zu erkennen. Sie zielen allesamt darauf ab, die Einzellektüre des Naturbuches zu erleichtern. Dies geschieht zunächst durch ein ausgeklügeltes Register [Abb. 3], das nicht mehr, wie in den Handschriften, die Buch- und Kapiteleinteilung des Megenbergers übernimmt, der sich noch an den lateinischen Tier- und Pflanzennamen orientiert hatte, sondern nun erstmals die deutschen Bezeichnungen alphabetisch auflistet (von *Augen* und *Augbraen* bis zu *Zinziber* und *Zumich*) und daneben die jeweilige Seite präzise angibt. Dabei erhalten die römisch gezählten Folio-Seiten jeweils den Zusatz a oder b, und diese wichtige Unterscheidung erklärt Egenolff wie folgt auf dem zweiten Titelblatt zum *BdN*: „Volget hernach ein register alles so inn disem Bůch beschriben vnnd Tractiert würdt. Darinnen bedeutet (a) die Erstt vnnd (b) die ander seit des blats". Damit kann Egenolffs *BdN*-Druck von 1536/40 als ein Vorläufer der modernen Seitenzählung gelten, die von der Mitte des 16. Jahrhunderts an Usus werden sollte. Dem Leser des *BdN* ermöglichte dieses exakte Zusammenspiel von neuem alphabetischem Gesamtregister und Seitenzählung zum ersten Mal in der Rezeptionsgeschichte des Buches

[24] Es fehlt sowohl eine Monografie als auch ein einführender Lexikonartikel zu Egenolff, obgleich der Frankfurter Drucker als einer der einflussreichsten Verleger und Unternehmer des frühen 16. Jahrhunderts gilt, der neben seiner Frankfurter Druckerei mit Verlag u. a. ein Zweigunternehmen in Marburg (Universitätsdruckerei) sowie eine Papiermühle im Schwarzwald betrieb. Vgl. hierzu Lübbecke, *Fünfhundert Jahre Buch und Druck in Frankfurt*, 62.

Register.

A

Augen
Augbraen
Achſel
Adern
Augen farb
Anelitz des menſchen
Arm
Auwer rinde
Auſſatz
Augen artznei
Auplawffen
Aff
Auſſatz hellen
Ader
Augen erkleren
Amſel
Atzel
Ahl
Angeſicht leutern
Ameyß
Apoſtemen
Alberbaum
Augen fell
Apoſtemen heilen
Alraun
Andorn
Anmal
Ametiſt
Achat
Adamant
Adlerſtein.

B

Bart
Beyn
Bruſt. Brüſtlin
Blaſe
Band ader
Bauch
Beſte waſſer
Biber
Büffel
Beinbruch
Beer
Baſiliſc
Bynen kranckheit
Baum
Buchbaum
Bäch

Birbaum
Balſam
Beifüß
Bethonien
Baſilien
Bingenn
Blütſtellen
Bonen
Bilſenkraut
Brandt
Binſt
Beniniencraut
Burgel
Blaſenſtein.

C

Cometen
Camel
Cappaun
Camillen
Carbunckel
Calcedoni
Coralien
Caloff
Criſtall
Chriſolecte
Comeol
Chriſolit

D

Donner
Dromedari
Dohl
Delphin
Dannen
Dictan
Darmgiche
Donnerſtein
Demon

E

Erdbidem
Eſel
Eber
Eychhorn
Einhorn
Enten
Eul
Eyer
Eib
Egdex

Egel

Abb. 3. Register des Drucks zum *BdN* aus der Offizin Christian Egenolff von 1540.

ein rasches und gezieltes Auffinden von Tieren, Pflanzen, Bäumen, Kräutern, Steinen, Metallen und auch von einzelnen Körperteilen und Beschwerden des Menschen. Wenn er beispielsweise nach dem menschlichen Ohr suchte, fand er dies auf Seite IIb; den *Helfandt* konnte er auf Seite XXa entdecken; wollte er etwas über das Haar finden, so hatte er die Auswahl zwischen *hær des menschen* (Ib und IXb), *hær auszfallen* (Ib) und *hær waschen* (XXVIIIb). Hinter einem derart ausgeklügelten Register mit Querverweisen und Seitenmehrfachnennungen wird die Arbeit eines modernen Redaktors sichtbar, der einen funktionalen Texttyp schaffen wollte.

Die zweite Veränderung im Layout des *BdN* wurde durch die neue Holzschnitttechnik möglich, denn sie erlaubte – im Gegensatz zur kostspieligen und zeitraubenden mittelalterlichen Buchmalerei – eine ökonomische Illustrierung der *mirabilia* der göttlichen Schöpfung. Dabei waren die Holzschnitte, die der Eröffnung eines Buches dienten, etwas aufwändiger gestaltet als die Schnitte zur Illustrierung der Binnenkapitel. Auf Abbildung 4 ist dieser Unterschied klar zu erkennen: Die obere Seitenhälfte illustriert den Beginn von Buch I „Von dem menschen" durch einen an Gen. 1,1–2,4 angelehnten größeren Holzschnitt; das erste Binnenkapitel „Von des menschen hirnschal" ist auf der unteren Seitenhälfte durch einen deutlich kleineren menschlichen Schädel illustriert [Abb. 4]. Zusätzlich fügte Egenolff Randglossen hinzu, welche zentrale Sachverhalte des jeweiligen Kapitels in prägnante Kurzformeln fassten (vgl. Abb. 4 oben: der Mensch als Mikrokosmos = *der Mensch die kleiner welt*). Besonderen Wert legte der Frankfurter Drucker dabei auf medizinisch relevante Querverweise. So indizieren einige Pflanzen- und Kräuterglossen bereits implizite Behandlungsmöglichkeiten menschlicher Gebrechen und Krankheiten. Aber auch die Randbemerkung zum Ochsen enthält einen derartigen Hinweis, denn Ochsenblut soll gegen Knochenfrakturen ebenso helfen wie zur Desinfektion von Pfeilwunden.[25] Eine besondere Häufung dieser Randbemerkungen tritt in den Büchern 6 bis 8 über Pflanzen und Kräuter auf. Abbildung 5 zeigt etwa die fünf äußerst knappen, jedoch präzisen und aussagekräftigen Randglossen zum Wermut

[25] Auf Blatt XXIIIr finden sich in den beiden Egenolff-Drucken zum *BdN* neben dem Binnenkapitel *Von dem Ochsen* die beiden Randglossen *Beinbruch* und *Pfeil außziehen*. Sie beziehen sich auf die pharmakologische Nutzanwendung am Ende dieses Kapitels: „Warmes ochsen blůt fůrt zerbrochen bein und krefftiget sie. Wer der ochsen gallen mischt mit honig so zeucht es ein dorn oder ein pfeil auß dem leib".

Von dem menschen. I

Das Erst Büch/vnd anfenglich von dem Menschen.

DEn menschen beschüffe Gott an dem sechsten tag nach anderen creaturn/vnd hat jn beschaffen also/ das seines wesens stuck/vnd seines leibs glider seinde gesetzt nach dem satz der gannzen welt. Daher ist der mensch minor mundus/ das ist die kleyner welt von vilen genant/ darumb/das alles in jm das in der ganzen welt ist/gefunden wirt/vnd got gleich ein bild von allen dingen vnd creaturen zusamen gesetzt hat/ das es was mit allen dingen gemein hat. Daher spiach einer: Ich sahe die gantzen welt in einem rock. Item auch darumb das alles in jn als in sein end gericht ist/vnd alles inn jn vnd vnder jn gehört vnnd vnderworffen ist. Das in jm ein auß den elementen vermischeer leib vnnd himlischer geyst vñ Gottes gleichnuß gesehen vnnd gemercket würe. Das wachsen hat er mit den pflantzen/die sinnlicheyt vnd entpfinden mit allen thieren/ vnd die vernunfft mit den engeln gemeyn/darumb̃ soll sich des niemandt verwundern/ das der mensch von allen dingen geliebt würe/in dem alle ding des jren/ja auch sich selbs gantz vnd alles das jr sehen/finden vnd erkennen.

Der Mensch die kleiner welt.

Von des menschen hirnschal.

DEs menschen hirnnschal ist auß hartem bein gemacht/darinn seinde vil nädt vnnd allermeyst inn der mann hirnschal. Aber ein nadt die vñ geht das antlitz/ iedoch ist etwa eines menschen haupt gesehen da nügent kein nadt an was/vnnd das bedeut des menschen gar langes alter/wann von dem alter truckt sich die hirnschal zesamen/vnd würt dick. Der kindlein haupt seindt nit volkomen ehe dañ sie reden/als wir hernach melden vñ sagen werden von dem hirn.

Die hirnschal hat drei kämmerlin/das ein fornen in dem haupt/vnnd in dem ist der sel krafft/die da heyßt Fantastica oder imaginaria/Das ist als vil gesprochen/als die bilderin/darumb das sie aller bekantelicher ding bild vñ gleichnuß in sich samlet. Cella imaginatiua.

Das ander kämerlin ist zu mitelst in dem haupt/vnd in dem ist der seelen krafft die da heyßt Intellectualis/das ist vernunfft. Intellectualis

Das ort kämerlin ist zů hinderst inn dem haupt/vnnd in dem ist der sel krafft die da heyßt Memorialis/das ist die gedechtnuß. Die drei krefft der sel behalten den schatz aller bekantnuß. Memorialis

Das haupt ist offt siech von mancherley sachen/vnnd sonderlich von hitz kud von kelten/oder von fasten vñ grosser arbeyt. Ist es siech vō hitz der

A

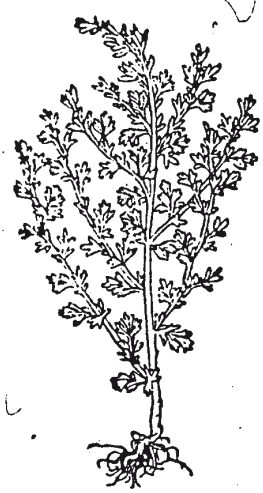
Abb. 4. Beginn des I. Buches des *BdN* im Druck von 1540 aus der Offizin Christian Egenolff (*Von den menschen*) mit zwei Holzschnitten.

Von den kreutern. XLVI.

Das Acht Buch.

Von den kreutern.

Von dem Wermut.



ABsinthium heist wermut/ das ist gar ein bitter kraut vnd menschlicher ar gar nütz vnnd gemach sam/als Platearius spricht vnnd ander grosse meister.

Wer des krauts safft trincket/ist für manch erley gut/vnd trinck jn mit wein gemischt. Er ist güt für die würm im leib vnnd für das verstopffenn inn der lebern vnd des miltzes/vnnd für des haubtes siechtum/der von böſem tampf kompt. Jst auch güt für den fallenden siechtũm den zu latin Apoplexia heist/weñ man förchte dz der kommen wil/vnd ist gar ein gut artznei dem der die spach verloin hat.

Haupt we

Schlag.

Wer gewürm inn den oren hab der treuff des saffts darein.

Orwurm.

Wer des saffts trincket dem machet er das gesicht klar. Er beschirmt auch bücher/gewant vnd holtz vil jar vor würmen vnd vor meusen/ vnd ist gar gut dem magen wann den stercket er vnd stercket des essens dewen in dem magen.

Gesicht.

Magen.

Wenn man wermüt mit öl rößt vnd salbet des menschen leib damit der wirt bebüt vor den flöhen. Vnd welcher schreiber sein dincten damit seubert/was er bücher oder brieff darmit schreibt die nagent die meuß nit. Etlich thün auch wermut in die laugen für die milben.

Es ist ein wunder das die wermut zwo eigenschafft an jr hat/sie seind widerwertig an einander/sie hat die art dz sie entschleuſt vnd weycher den menschen der des bedarff. Die andern art hat sie von der grobheit jres saffts/vnd die ersten von jrer hitz vnd von jrer bitterkeit/wann wermüt ist heiß in dem ersten grad vnd trucken in dem andern.

Von dem Till.

Abb. 5. Beginn des VIII. Buches des *BdN* im Druck von 1540 aus der Offizin Christian Egenolff (*Von den kreutern*) mit Holzschnitt und Randglossen.

(*Absinthium*), welche die Behandlungsmöglichkeit folgender Krankheiten indizieren: 1. Kopfschmerzen („Hauptweh"), 2. Schlaganfall („Schlag"), 3. Ohrenschmerzen („Orwurm"), 4. getrübtes Sehvermögen im Alter („Gesicht") und 5. Magenschmerzen („Magen"). Durch diese Glossen funktionalisierte Egenolff nicht nur das *BdN* zu einem praktisch nutzbaren pharmakologischen Teillexikon, sondern steuerte auch die Rezeption bestimmter Textausschnitte, denn die Randbemerkungen sind optisch exponiert und ziehen die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich.

Natürlich eigneten sich nicht alle im *BdN* beschriebenen Sachverhalte zur Kommentierung und Illustrierung (vgl. etwa die Kap. „Von dem schlaf", „Von den träumen", „Von dem nebel", „Von der zeichen der unkeuscheit" oder „Von welchen sachen ein fraw swanger werde"). Mustert man die mehr als 200 in den Egenolff-Drucken ausgeführten Holzschnitte aber durch, so zeigen sie in den meisten Fällen eine beachtliche Präzision und künstlerische Sorgfalt der Durchführung. Insbesondere im VIII. Buch „Von den kreuttern" finden sich detailgetreue und z. T. deutlich vergrößerte Abbildungen der medizinisch relevanten Heilkräuter, die den Vergleich zu manchem modernen botanischen Lehrbuch nicht zu scheuen brauchen. Der praktische Zweck dieser detaillierten Abbildungen ist in der möglichst eindeutigen Identifizierbarkeit der Kräuter durch den Sammler und der darauf basierenden Selbstmedikation oder Fremdbehandlung zu sehen.[26]

Mindestens ebenso aufschlussreich wie das Layout der Egenolff-Drucke ist ein Blick auf die Textgestalt des *BdN* in den Frankfurter Drucken, die sich in zwei Punkten auffällig vom Textbestand der Augsburger Inkunabeln unterscheiden. Zum einen muss man eine deutliche quantitative Reduktion des ursprünglichen Textes registrieren: Egenolff tilgt etwa ein Fünftel der bei Konrad noch vorhandenen Kapitel (insgesamt 100 von ca. 550 Kapiteln). Zum Opfer fallen seinem Rotstift die unglaublichen Fabeltiere antiker Tradition wie der Meermönch oder die Barnikelgans, aber auch die Wundermenschen, Fantasiepflanzen und nicht nachweisbare Naturphänomene wie der sog. Sonnenhof.[27] Aus welchem Grund der Frankfurter Drucker

[26] Eine ähnliche Beobachtung ist auch in Egenolffs *Teutschem Kräuterbuch* zu machen, das weit mehr detailgetreue Pflanzen- und Kräuterabbildungen enthält als das *BdN*.

[27] Vgl. *BdN* II.27 „Von der svnnen hof: Man siht oft einen plaichen chraiz vmb die sunnen oder vmb den monn, vnd haizzend in die lsut der sunnen oder dez monn hof. Der chraizz chůmt da von, daz di sunne oder der monn hat einen claren dunst vnder sich gezogen, durch den wir den stern sehen, also daz dez sterns

allerdings das Kapitel über den *erdpidem* streicht, ist aus neuzeitlich-naturwissenschaftlicher Perspektive nicht klar zu erkennen.

Zweitens kann man in den Egenolff-Drucken auch von einer qualitativen Reduktion sprechen: Die in den Augsburger Drucken noch vorhandenen geistlichen Auslegungen Konrads fehlen in den Frankfurter Drucken vollkommen. Dies ist umso erstaunlicher, als Egenolffs erster *BdN*-Druck von 1536 nachweislich auf der letzten Augsburger Inkunabel von 1499 aus der Offizin Hans Schönspergers basiert, da er mit dieser gemeinsame Fehler, Auslassungen und kleinere Umstellungen tradiert.[28] Die stemmatologische Anbindung der Drucküberlieferung an die handschriftliche Tradierung konnte ohne Probleme eruiert werden (es handelt sich um einen als x7 bezeichneten Stemmaknotenpunkt des A-Überlieferungszweiges). Stutzig wird der Editor nun, wenn er den Textbestand der Frankfurter Drucke und der Augsburger Inkunabeln mit dem der A-Handschriften vergleicht, welche den Augsburger Druckern als Vorlage dienten: Während die Codices und mit ihnen die Augsburger Inkunabeln noch alle ca. 300 geistlichen Auslegungen Konrads enthalten, fehlen diese urplötzlich in den Frankfurter Drucken. Die Tilgung dieser Textabschnitte muss also bewusst in der Offizin Christian Egenolffs vollzogen worden sein. Dieser Eingriff entspricht exakt dem des anonymen B-Redaktors auf der Handschriften-Ebene, fand aber sicher unabhängig von diesem, an einem anderen Ort (Frankfurt a. M.) und viel später (1536) statt.[29] Er wirkt auf den ersten Blick fast unscheinbar, hat aber weitreichende Folgen für die Veränderung der ursprünglichen Buchkonzeption Konrads. Exemplarisch mag dies ein kleines Kapitel aus Buch III.B veranschaulichen: III.B.53. *Von der åulen* [Abb. 6]. Auf der linken Seite der

schein ze mitelst durch den dunst ein lůg hat gemaht mit seiner wirm vnd mit seinem schein, vnd stet der dunst vmb vnd vmb etzwivil gedicket. Dar auf scheint dez sterns schein, sam ein plaicher chraizz vmb den stern ge. Ist, daz der chraiz ie lenger ie dicker wirt vnd ie swertzer, so bedåut er zehant einen chůnftigen regen darvmb, daz sich der dunst dickt vnd in wolchen verchert, di sich zehant in regen entsliezzent. Ist aber, daz er ie lenger ie liehter wirt vnd daz er sich tailt vnd lukken gewint oben oder beseitz, so bedåut der hof wint. Der hof haizzet chriechischen halo“ (95).

[28] Auf Belege für gemeinsame Lesarten der beiden Drucke muss hier verzichtet werden. Vgl. aber das Druckstemma und seine Erläuterung in Bd. 1 (Einleitung) der kritischen Edition des *BdN*, insbes. die Relation der Drucke *d6* und *d7*.

[29] Zum Profil des anonymen Redaktors vgl. Buckl, *Megenberg aus zweiter Hand*, 274–306.

III. B. 53 **Von der aulen.**

Nocticorax haizzet ein aůll vnd ist ze latein als vil gesprochen als ein nahtrab, sam Adelius spricht, vnd haizt auch noctua ze latein. Der vogel hat die vinstern naht liep vnd flivgt mit ausgerihter průst vnd schreyt gar tůsterleichen. Er lebt von mensleicher vnsauberchait vnd singet [91ᵛᵃ] wider ůbel, aber daz singen hiezz pazz greinen vnd wainen. Er hasset daz lieht vnd hebt an zewachenn, wann andrev tier slassen gend, vnd sůch in der naht sein narung. Wan flůg er dez tages, so schriren in all ander vogel an vnd liessen in chain růwe haben.

Er hat ein grozz haupt vnd daz ist niht geschikt sam anderr vogel haupt. Er hat auch ainen chrummen snabel sam ein spårwår vnd hat hakkot zehen gar scharph an den sůzzen.

Die aůln habent gar witzig streit mit andern vogeln, wan als Plinius spricht: ›Wenn si der mensch oder ander vogel laidigen wellent, so vellt si an den ruk vnd weret sich mit dem snabel vnd mit den sůzzen. Aber der habich hilft ir oft vnd schaidet den streit von der aigenchait seinr natur.‹

Wenn die aůll chůmpt in ain insell, haizzt Cretha, so stirbt si ze hant.

Jr slaisch ist gůt den chranchen glidern, di daz paralis geslagen hat.

Pey der aůln versten wir all ůbeltåtig laůt sam diep, schacher, ebrecher, die hazzend daz lieht dor warhait, als vnser herr [92ᵛᵃ] spricht: ›Wer ůbel würcht, der hazzt daz lieht.‹

---

1 vnd in *w, x* (vnd *Be8*) / vnd *M5, Hal*; in den *Wo1, Be4*; *Lücke Sch1* 2 lebentigen *M5, w, Sch1, x, fehlt y1* (lebentigen *Be4*) 4 gedenckt *y, w, Sch1 l* bedenckt *x* (gedenckt *Be8*) 16 and *M5, w, Sch1, x (fehlt Ta1, Wo3) l y1* (and' *Be4*) 18 hat *M5, w, Sch1, x* / hat öch *y1* (hat *Ha1*) 21 witzig streit *M5, w, Sch1, x* / vil nůdes *Wo1*; sich gar da *Be4*; nichts *Hal* 25 in / an *M5* 26 paralis / parilis *M5* 27 wir *M5, w, x* / ich *y1* (wir *Be4*); *Lücke Sch1* schacher *M5, w, x* schacher (ebrecher *Wo1*) vnd *y1*; *Lücke Sch1*

¶ Von der Eůlen.

Nocticorax heyßt ein Eul/vnnd ist zů latein als vil gesprochen als ein nacht Rapp als do Adelius spricht/vnd heyßt auch do also Noctua zů latein. Der vogel der hatte die vinstere nächt gar lieb vnnd flevgt mit aufgerichter prust vil schreyet gar: delsterlich. Er lebt von menschlicher vnsaubercheit vil singt übel aber das singen heißt bat grinen dann weinen. Er hasset das liecht vil hebt an zů wachen wann andere tier schlassen gent/so sůcht er sein nacht narung/vil steligt er des tags so schreyent in alle anó vogel an vil liessen in kein růe haben. Er hat ein groß haubt vil das ist nit geschickt als andere vogel haubt. Er hat auch ein krůmmen schnabel als ein sperber vil hat hacket zehen gar scharpff an den füssen. Die eůlen haben gar wigigen streyt mit anderen vöglen. Wann als Plinius spricht wann sy der mensch oder andere vogel leidigen wöllent/so felt synn den rucken vil weret sich mit dem schnabel vnnd mit den füssen. Aber der habich hilfft ir offt vnd scheidet den streyt von der eigenschafft seiner natur. wann die eůl kömbt in ein insel die heyßt Creta so stirbt sy zů handt. Jr fleisch ist gůt den krancken gelideren die das paralisis geschlagen hat. Bey der eůlen verstegn wir alle böß leůt. Als diebschacher/ebrecher/die hassent das liecht der warheit/als vnser herr spricht/wer böslichen oder übel wiredt der haßet das liecht

Von der Eulen.

Nocticorax heyßt einn Eul zu latein als vil als einn nachtrapp heißt auch Noctua. Der vogel hat die finstern nacht gar lieb/vnnd flaugt mit auffgerechter brust. vnnd schreit gar teuflerlich. Er lebt von menschlicher vnsauberkeit. Er haßt das liecht vnnd hebt an zu wachen wann ander thier schlaffenn gehen/so suchet er bei der nacht sein narung/vnnd fleuget er des tags so schreien ihn a le ander vögel an. vnd lassen ihn kein rüwe haben.

Er hat ein groß haupt/vnd das ist nit geschickt als ander vogel haupt.

Er hat auch einn krummen schnabel als ein sperber/vnnd hat hacket zehen gar scharpff an den füssen.

Wann sie der mensch oder ander vögel leydigen wöllen/so felle er an den rucken vnd wert sich mit dem schnabel vnd mit den füssen.

Wann die Eul kompt in ein Insel. die heysse Creta/so stirbt sie zuhand. Jr fleisch ist gůt den krancken glidern die das paralisis geschlagen hat.

Abb. 6. Textbestand des *BdN* im Vergleich: Kap. III. B. 53 *Von der ulen*, links nach der kritischen Edition (S. 206), rechts oben nach der Inkunabel von Johann Schönsperger (1499), rechts unten nach dem Druck von Christian Egenolff (1540).

Abbildung findet sich der komplette Text des *BdN* nach den Handschriften, wie ihn die kritische Edition bietet. Dieser Text geht auf Konrad von Megenberg zurück. Auf der rechten Seite ist oben der Text der Schönsperger-Inkunabel von 1499 abgedruckt. Beide Texte unterscheiden sich quantitativ und qualitativ nur unwesentlich voneinander (vgl. die Wortvarianten *aufgeriht* vs. *aufgedeckt* und *vbeltätig* vs. *böß*). Deutliche Unterschiede treten allerdings bereits optisch zu Tage, wenn man den Text des Egenolff-Druckes von 1540 betrachtet, der sich ebenfalls auf der rechten Seite unmittelbar unterhalb des Textes der Schönsperger-Inkunabel abgedruckt findet. Nicht nur der bei Egenolff ausgeführte kleinere Holzschnitt, sondern auch der Textbestand unterscheidet diese Druckversion von ihren beiden Vorgängertexten. Dem Text Egenolffs fehlen die letzten drei Zeilen und damit die moralisch-tropologische Auslegung, die Konrad nach eigenen Angaben angefertigt hat, um seinen geistlichen Lesern, mit denen er offenbar rechnete, Bausteine für *schoner predig* zu liefern.[30] Diese Auslegung ist hier nicht weiter außergewöhnlich: „Pey der aůln versten wir all vbeltätig laůt sam diep, schacher, ebrecher, die hazzend daz lieht der warhait, als vnser herr spricht: „Wer vbel wůrcht, der hazzt daz lieht".[31] Aus der Heiligen Schrift zitiert Konrad des öfteren, um seine Auslegungen zu untermauern. Andere Stellen enthalten gebetsartige Apostrophen an diverse Heilige oder die Jungfrau Maria. Das Fehlen dieser Auslegungen in den Frankfurter Drucken aber allein durch den protestantischen Glauben Egenolffs zu erklären, greift vermutlich zu kurz, denn ähnliche Beobachtungen kann man im 16. Jahrhundert auch an Offizinen in katholischem Umfeld machen.

Ein Blick auf das Titelblatt des Egenolff-Drucks von 1540 [Abb. 7] verspricht näheren Aufschluss über die möglichen Motive des Frankfurter Druckers und Verlegers, die geistlichen Auslegungen eines spätmittelalterlichen Autors zu tilgen. Das *Naturbůch*, so erfährt der Leser in großen Lettern, handelt nämlich „von nutz/ eigenschafft/ wunderwirckung vnd Gebrauch aller Geschöpff/ Element vnd Creaturn, die dem menschen zu gůt beschaffen" sind. Dieser Titelangabe folgt eine eindeutige Funktionalisierung des Naturbuchs, das neben seinem Unterhaltungswert vor allem auch einen praktischen Nutzen haben

[30] Vgl. *BdN* VI.68: *We, wi gar ain schoner predig dar aus wůrd!* (462).
[31] Vgl. *BdN* III.B.53 (206).

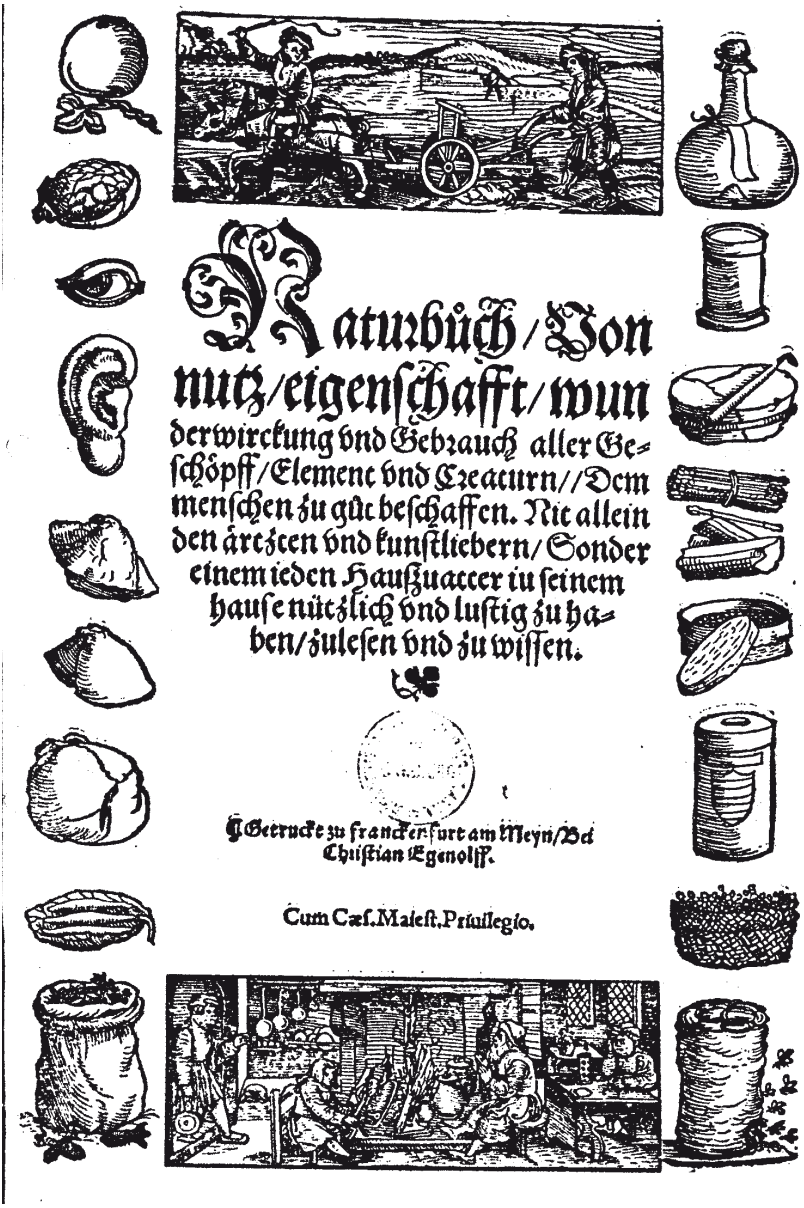


Abb. 7. Titelblatt des Drucks zum *BdN* aus der Offizin Christian Egenolff von 1540.

soll: Das Buch möge nämlich „nit allein den årtzten vnd kunstliebern“ vorbehalten sein, „Sonder einem ieden Hauszuatter in seinem hause nützlich vnd lustig zu haben/ zulesen vnd zu wissen“ sein. Damit aber steckt Christian Egenolff ein ganz neues Publikum ab, das man seit dem 16. Jahrhundert als Adressaten der sog. ‚Hausväter‘-Literatur kennt: interessierte und gebildete Laien, meist aus bürgerlichem Umfeld, die neben unterhaltsamer Literatur vor allem auch praktisch nutzbare Lexika und Nachschlagewerke rezipierten. Dass für diesen, vor allem in protestantisch geprägten Großstädten anzutreffenden Lesertyp die geistlichen Auslegungen eines katholischen Predigers nicht mehr interessant waren, liegt auf der Hand. Die präzisen optischen Rezeptionshilfen, die Christian Egenolffs Druck diesen ‚Hausvätern‘ bot (Register, Randglossen, Holzschnitte), unterstützten die häusliche Lektüre im Kreise der Familie, die, wie H. Zedelmaier rekonstruieren konnte, bis ins 17. Jahrhundert hinein als sozialer Akt zu festgelegten Tageszeiten laut erfolgte und durch den Hausvater als Familienoberhaupt überwacht wurde.[32]

Der Egenolff-Druck von 1540 markiert einen vorläufigen Endpunkt der Rezeptionsgeschichte des *BdN*. Der Frankfurter Drucker tilgte nicht nur alle allegorischen und moralisch-tropologischen Kommentare des Megenbergers aus seinem Druck, veränderte nicht nur das Layout und die Seitenzählung, fügte nicht nur ein neues, alphabetisches Register hinzu, sondern hielt es darüber hinaus auch nicht mehr für nötig, den Autor- bzw. Übersetzernamen Konrad von Megenberg im Titelblatt zu führen. Dieser Name – *Conradum Megenberger* – taucht erst auf dem zweiten Blatt unmittelbar vor dem Buchregister in relativ kleiner Schrifttype auf. Der Autorname Thomas Cantimpratensis und die lateinischen Autoritäten, auf die Thomas zurückgriff und die von den Augsburger Druckern noch genannt wurden, sind sogar ganz vom Titelblatt des Egenolff-Druckes verschwunden. Diese Beobachtungen dürfen wir als Indiz dafür werten, dass Christian Egenolff zwar als Verleger noch die Autorschaft Konrads respektierte, sich aber durchaus schon der Eingriffe bewusst war, die er als neuzeitlicher Redaktor in eine spätmittelalterliche Naturenzyklopädie hineingetragen hatte. Für diese Eingriffe hatten bereits die Augsburger

[32] Vgl. Zedelmaier H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit“, in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit* (Tübingen: 2001) 11–30, hier 15–19.

Drucker, allen voran Johann Bämler, die Weichen gestellt, indem sie die poetologischen Partien des Buches – Prolog und Epilog – strichen und durch ein neues Titelblatt ersetzten. Dennoch sind die Augsburger Inkunabeln eher Texte des Übergangs von der Handschrift zum Druck. Erst dem gelehrten Humanisten Christian Egenolff sollte es vorbehalten bleiben, die einmal eingeschlagene Richtung konsequent weiterzugehen und alle allegorischen Partien aus dem Werk zu verbannen. Dadurch entstand zwar ein völlig neues Buch, das mit Konrads ursprünglicher poetologischer Konzeption nicht mehr viel gemein hatte. Dieses *nützlich[e]* und *lustig[e] Naturbůch* aber vermochte in dieser Form tatsächlich die Epochenschwelle zur Neuzeit zu überwinden und eine neue Leserschaft zu finden.

Auswahlbibliografie

BENZIG J., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2., verbesserte und ergänzte Auflage (Wiesbaden: 1982).

BLANK W., „*Des geloub ich Megenbergaer niht* – Konrads von Megenberg ‚Naturwissenschaft' zwischen Tradition und Empirie", in Mattheier K. u. a. (Hrsg.), *Vielfalt des Deutschen. Festschrift für Werner Besch* (Frankfurt a. M.: 1993) 159–177.

BLUMENBERG H., *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt a. M: 1983).

BOESE H. (Hrsg.), *Thomas Cantimpratensis: Liber de natura rerum. Editio princeps secundum codices manuscriptos*, Teil I: Text (Berlin-New York: 1973).

BUCKL W., *Megenberg aus zweiter Hand. Überlieferungsgeschichtliche Studien zur Redaktion B des Buches von den natürlichen Dingen* (Hildesheim: 1993).

GELDNER F., „Bämler, Johann", *Gutenberg-Jahrbuch* 45 (1970) 108–113.

——, „Bämler, Johann", in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon. Deutschsprachige Literatur des Mittelalters*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage (Berlin-New York: 1978–2003), Bd. 2 (1980) Sp. 599 f.

GIER H. – JANOTA J. (Hrsg.), *Von der Augsburger Bibelhandschrift zu Bertolt Brecht. Zeugnisse der deutschen Literatur aus der Staats- und Stadtbibliothek und der Universitätsbibliothek Augsburg* (Weißenhorn: 1991).

GOTTSCHALL D., „Sprachtheoretische Überlegungen Konrads von Megenberg. Zum Prolog des Buch von den natürlichen Dingen", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 47 (2000) 77–100.

HAYER G., *Konrad von Megenberg. „Das Buch der Natur". Untersuchungen zu seiner Text- und Überlieferungsgeschichte* (Tübingen: 1998).

LEIPOLD I., „Untersuchungen zum Funktionstyp ‚Frühe deutsche Druckprosa.' Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974) 264–290.

LÜBBECKE F., *Fünfhundert Jahre Buch und Druck in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M: 1948).

LUFF R., „Autorschaft im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg", *editio* (im Druck)

—— – STEER G. (Hrsg.), *Konrad von Megenberg. Das Buch der Natur*. Bd. 1: *Einleitung* (Tübingen: 2005; im Druck), Bd. 2: *Kritischer Text nach den Handschriften*, Texte und Textgeschichte 54 (Tübingen: 2003).

NEDDERMEYER U., *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte* (Wiesbaden: 1998).

NESS H., *Der Buchdrucker – Bürger des Handwerks. Berufserfahrung und Berufserziehung* (Wetzlar: 1992).

SCHNEIDER K., *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung* (Tübingen: 1999)

STEER G., „Konrad von Megenberg", in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon. Deutschsprachige Literatur des Mittelalters*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage (Berlin-New York: 1978–2003), Bd. 5 (1985) Sp. 221–236.

——, *Hugo Ripelin von Straßburg. Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des ‚Compendium theologicae veritatis'* (Tübingen: 1981).

ULMSCHNEIDER H., „*Ain puoch von latein . . . daz hât Albertus maisterleich gesamnet.* Zu den Quellen von Konrads von Megenberg ‚Buch der Natur'", *Zeitschrift für deutsches Altertum* 121 (1992) 36–63.

——, „Ein *puoch von latein* . . . Nochmals zu den Quellen von Konrads von Megenberg ‚Buch der Natur'", *Zeitschrift für deutsches Altertum* 123 (1994) 309–333.

WEDLER R., „Sorg, Anton", in Ruh K. – Wachinger B. (Hrsg.), *Verfasserlexikon. Deutschsprachige Literatur des Mittelalters*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage (Berlin-New York: 1978–2003), Bd. 9 (1995) Sp. 25–28.

Weinmayer B., *Studien zur Gebrauchssituation früher deutscher Druckprosa. Literarische Öffentlichkeit in Vorreden zu Augsburger Frühdrucken* (München-Zürich: 1982).
Zedelmaier H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit", in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit* (Tübingen: 2001) 11–30.

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN THE ILLUSTRATED BOOK

BILDER ALS MITTEL DER ERKENNTNISSTEUERUNG. TEXT UND BILD IN BOCCACCIOS *DECAMERON*

Ursula Kocher

Vielleicht kann man es sich ja tatsächlich so vorstellen: Um 1370 sitzt der fast sechzigjährige Giovanni Boccaccio in Certaldo an seinem Arbeitstisch und schreibt wieder einmal ein Werk ab, für das er bis heute berühmt ist: Das *Decameron*, das Buch der hundert Novellen, das er rund zwanzig Jahre zuvor verfasst hatte. Er braucht Monate für diese Arbeit, weil er sie wegen Krankheit und politischen Reisen immer wieder unterbrechen muss. Aber er stellt die Abschrift fertig, wie er in diesen Jahren überhaupt eine große Anzahl eigener und fremder Werke kopiert hat.

Das Ergebnis dieser Abschrift etwa fünf Jahre vor seinem Tod, der sogenannte Codex Hamilton 90, wurde erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgrund von Vergleichen als Autograph Boccaccios anerkannt.[1] Trotzdem nahm man lange Zeit nur selten auf diese Handschrift Bezug. Sie passte nicht in die gängige Vorstellung der Forschung, Giovanni Boccaccio habe sich schon bald von seinem *Decameron* abgewandt und sei überhaupt im Alter immer gläubiger und misogyner geworden. Dieses Autograph belegt jedoch, dass Boccaccio von seinem heute bekanntesten Werk nicht Abstand genommen hat.[2]

---

[1] Vgl. Branca V., „Per il testo del Decameron. La prima diffusione del Decameron", *Studi di filologia italiana* 7 (1950) 19–143; ders. (Hrsg.), *Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano* (Florenz: 1976); Boccaccio Giovanni, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, hrsg. von Ch.S. Singleton (Baltimore: 1974); ders., *Decameron. Facsimile dell'autografo conservato nel codice Hamilton*, hrsg. von V. Branca (Florenz: 1975).

[2] „Il codice Hamiltoniano dimostra invece che il Boccaccio nella sua solitudine certaldese, dovera ritornare con passione e impegno al capolavoro che aveva coronato la sua giovinezza e che, d'altra parte, non contraddiceva il suo atteggiamento culturale e spirituale della maturità". Branca V., „Introduzione", in Boccaccio Giovanni, *Decameron. Facsimile dell'autografo*, 11. Textstellen aus dem Codex Hamilton werden im Folgenden zitiert nach: Boccaccio Giovanni, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, hrsg. von V. Branca (Florenz: 1976).

Tatsächlich hatte Boccaccio 1362 beschlossen, das *Decameron* zu verbrennen und sich von der Dichtkunst abzuwenden, als ihm der sterbende Kartäuser Pietro Patroni prophezeite, er würde ein schlimmes Ende finden, wenn er seine Schriften nicht widerriefe. Wahrscheinlich hat er sich aber besonnen, als ihm Petrarca daraufhin brieflich riet, sich von einer derart gedankenlosen Äußerung nicht in seiner Lebensplanung beeinflussen zu lassen und gegen Ende seiner Ausführungen bemerkte:

> Wenn du aber auf deinem Vorsatze beharrst und wenn du alle jene Studien, die wir längst hinter uns gelassen haben, und auch alle Wissenschaften in ihrem gesamten Umfange von dir werfen, wenn du sogar deine Bücher verkaufen und damit also das Werkzeug der Wissenschaft selbst wegwerfen willst [. . .] wenn dies wirklich dein unwiderruflicher Entschluß ist, dann ist es mir – bei Gott – lieb, daß ich, der unersättlich Büchergierige, wie du mich nennst, durch dein Urteil vor allen anderen ein Vorzugsrecht bei diesem Kaufe erhalten habe. Ich will gar kein Hehl daraus machen, daß ich gierig auf Bücher bin. Denn wollte ich es leugnen, so würde ich durch meine eigenen Schriften überführt werden. Mag es nun aber noch so sehr den Anschein haben, als kaufte ich nur, was mir zukommt, ich möchte auf keinen Fall, daß die Bücher eines Mannes von deiner Bedeutung hierhin und dorthin verstreut und, wie es so geht, von profanen Händen betastet werden.[3]

Boccaccio hat das *Decameron* nicht vernichtet. Zu seinen Lebzeiten eher als Verfasser lateinischer Werke berühmt, wird er heute als Autor zahlreicher lateinischer und italienischer Werke von höchstem Rang gewürdigt. Die Geschichten des *Decameron* stellen für die meisten Gattungstheoretiker die Prototypen der Novelle dar. Boccaccio wurde mithin zum Begründer einer ganzen Texttradition.

Seine Bibliothek, die Petrarca so gerne übernommen hätte, ist verloren. Oscar Hecker hat Ende des 19. Jahrhunderts versucht, sie aus Quellen, Zitaten und Verweisen zu rekonstruieren.[4] Er kam auf rund 200 Bände. Es ist eine eindrucksvolle Liste von Homer und Aristoteles über Vergil, Seneca, Ovid, Juvenal bis zu Valerius Maximus, Sueton, Tacitus, Cicero und Apuleius. Selbstverständlich dürften auch die Werke seiner Zeitgenossen und der unmittelbaren Generation (vor allem die von Dante) nicht gefehlt haben. Ob Heckers Liste in allen

---

[3] Petrarca Francesco, *Dichtungen, Briefe, Schriften*, Auswahl und Einleitung von H.W. Eppelsheimer (Frankfurt a. M.: 1956) 139f.

[4] Hecker O., „Die Schicksale der Bibliothek Boccaccios“, *Zeitschrift für Bücherfreunde* 1 (1897/98) 33–41.

Punkten stimmt, ist unerheblich. In jedem Fall verfügte Boccaccio über eine beachtliche Menge an niedergeschriebenem Wissen, das nicht nur inhaltlich, sondern auch poetologisch interessant war.

Denn natürlich *erfand* Boccaccio die Novelle nicht. Es gab ähnliches im Lateinischen und Griechischen schon lange zuvor, und die Texte waren ihm vertraut.[5] Darüber hinaus wären volkssprachliche Vorläufer zu nennen. Es dürfte genügen, auf den *Libro dei sette savi* und die *Cento novelle antiche*, später besser unter dem Namen *Novellino* bekannt, zu verweisen. Der vollständige Titel der letztgenannten Erzählsammlung zeigt an, welche Funktion es erfüllen sollte: „Libro di novelle e di bel parlar gentile". Vorgeführt werden gelungene Kommunikation und – selbst in problematischen Situationen – angemessenes Verhalten. Es gelten die höfischen Lebensregeln, eine Übertragung auf das bürgerliche Leben wird angestrebt. Auf diese Funktion hin, die in der Vorrede explizit angegeben wird,[6] sind die einzelnen Erzählungen ausgerichtet und bleiben deshalb im Allgemeinen kurz, knapp und präzise. Sie sollen etwas demonstrieren und lehren. Die Erzählweise hängt ganz klar vom Verhaftetsein im Diskurs und der daraus abgeleiteten Funktion ab. Die inhaltliche Forderung präzisen Sprechens bedingt die präzise Form, die anvisierten Rezipienten erfordern die Volkssprache.

Auch bei den Novellen des *Decameron* geht es um zwischenmenschliche Kommunikation. Alle Bereiche des Wissens und menschlichen Zusammenlebens sind über Zeichen zu beherrschen, wie vorgeführt wird. Da aber fast jeder um die Macht der Zeichen, vor allem des Wortes, weiß – so die Logik der Erzählungen –, kann man den Äußerungen des Gegenübers nicht blind vertrauen; man muss mit unwahrhaftigen Äußerungen rechnen.[7] Gesundes Misstrauen und kritische Betrachtung sind wichtig geworden. Allerdings gilt das in gewisser Weise auch für die Lektüre und Interpretation der Novellen selbst.

---

[5] Vgl. Landau M., *Die Quellen des Decameron*, Neudruck der Ausgabe von 1884 (Niederwalluf bei Wiesbaden: 1971).

[6] „E acciò che li nobili e gentili sono nel parlare e ne l'opere quasi com'uno specchio appo i minori, acciò che il loro parlare è più gradito, però ch'esce di più dilicato stormento, facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto giá molti". *Il Novellino*, *Das Buch der hundert alten Novellen*, übers. und hrsg. von J. Riesz (Stuttgart: 1988) 16.

[7] Vgl. Kocher U., „Geschichten aus Truffia, Buffia und Menzogna. Lug und Trug in Boccaccios Decameron", in Hochadel O. – Kocher U. (Hrsg.), *Lügen und betrügen: das Falsche in der Geschichte von der Antike bis zur Moderne* (Köln-Weimar-Wien: 2000) 65–80.

Das *Decameron* ist ein in sich geschlossenes, vielschichtiges Werk in der italienischen Volkssprache, das sich in Sprache, Stil, Aufbau und narrativer Technik an lateinischen Vorbildern und rhetorischen Regeln orientiert. In diese Novellensammlung ging das ganze Wissen und rhetorisch-stilistische Können ein, das der Verfasser sich in langen Studien und in zwanzig Jahren eigener literarischer Praxis erworben hatte. Die Novellen wirken schlicht und leicht verständlich, die Rahmenhandlung wird wegen ihres großen Realismus gelobt. Wie komplex das *Decameron* wirklich ist, erschließt sich erst durch die genaue Arbeit am Text und zeigt sich deutlich durch die Unmengen an unterschiedlichen Interpretationen zu einzelnen Erzählungen über die Jahrhunderte der Rezeption hinweg.

Im Gegensatz zu vielen anderen Texten bietet das *Decameron* keine eindeutigen Regeln und Rezepte für Verhalten. Konkrete Beurteilungen über Kommentare einer allwissenden und Vertrauen erweckenden Figur, des Erzählers oder gar des Autors unterbleiben. Die komplexe Rahmenhandlung verweigert dem Leser eine Richtschnur. Folglich kann der Novellensammlung nur schwer eine klare Funktion zugeschrieben werden, weil die Regeln zu allgemein sind, um pragmatische Hilfe in einzelnen Situationen zu bieten, und da die vorgestellten Einzelfälle nicht eindeutig bewertet werden, kann man diese Novellensammlung als einen weitgehend entpragmatisierten Text betrachten, der durch seine Komposition und narrative Technik pragmatisch und einfach zu sein scheint, bei genauerer Analyse aber stets in Widersprüche zerfällt.

Zwei Beispiele mögen das andeuten:

1. Filomena gibt in der Kirche zu bedenken, dass zu einer funktionierenden Gemeinschaft auf dem Land unbedingt Männer gehören, und Elisa unterstützt sie in dieser Ansicht: „Freilich sind die Männer das Haupt der Frauen, und ohne ihre Anordnungen gedeiht selten eine Unternehmung von uns zu einem lobenswerten Ende [. . .]“.[8] Nachdem aber die passenden Männer gefunden sind, welche die *brigata* vervollständigen,[9] ist es Pampinea, die

[8] Boccaccio Giovanni di, *Das Dekameron*, Bd. 1 (Frankfurt a. M.: 1972) 24.

[9] Auch die Zahlenverhältnisse im *Decameron* spiegeln diesen Sachverhalt auf besondere Weise wider. Die Aufteilung der Grundzahl zehn in zwei symmetrische Hälften fünf zu fünf kommt in diesem Werk nicht vor. Die *brigata* besteht aus sieben Frauen und drei Männern, es werden zwar 100 Novellen erzählt, aber diese runde Zahl

darauf drängt, das Zusammenleben genau zu ordnen und die den Vorschlag macht, für jeden Tag eine Herrscherin bzw. einen Herrscher zu bestimmen. Sie ist es auch, die daraufhin als Königin die genauen Regeln festlegt – keiner der Männer ordnet irgendetwas an. Im Gegenteil: Dioneo, einer der drei männlichen Erzähler, ist derjenige, der das Ausbrechen aus dem Regelsystem symbolisiert. Er behält sich vor, sich nicht an thematische Vorgaben beim Geschichtenerzählen zu halten.[10]

2. Zu Beginn der ersten *novella* des sechsten Tages, der wie der fünfte unter dem Motto guten Sprechens steht, erklärt Filomena, dass es den Frauen eher anstünde, mit witzigen, kurzen Äußerungen ihre Redegabe zu zeigen, anstatt lange Reden zu halten. Diese könne man eher von Männern erwarten. Leider aber hätten die Frauen diese Gabe inzwischen verloren. Tatsächlich werden anschließend nur drei Beispiele von schlagfertigen Frauen erzählt (eine davon ist Madonna Oretta), die Hauptfiguren der anderen sieben *novelle* sind Männer. (Dieses Verhältnis drei zu sieben ist zugleich das umgekehrte Frauen-Männer-Verhältnis der *brigata* – mit sieben Frauen und drei Männern.) Die sieben Männer der *novelle* halten jedoch (abgesehen von Cipolla, von dem Dioneo berichtet) keine langen Reden. Sie bedienen sich des kurzen Scherzwortes, das doch aber eigentlich eher den Frauen entsprechen soll. Die Aussage Filomenas ist demnach nicht generell gültig. Sie ist wie eine allgemeine Regel formuliert, kann den damit verbundenen Anspruch aber nicht erfüllen. Dass außerdem im gesamten *Decameron* im allgemeinen die Frauen die besseren und rationaleren Redner sind, ist oft erwähnt worden.

Der ideale Leser dieser Novellensammlung sollte über einen ähnlichen Kenntnisstand verfügen wie Boccaccio. Zumindest sollte er in der Lage sein, Texte nach allen Regeln der Kunst zu interpretieren. Wäre die Sammlung in Latein verfasst worden, hätte das kein Problem dargestellt. Das Publikum einer vulgärsprachlichen Erzählsammlung allerdings musste an einigen Geschichten entweder verzweifeln oder

---

wird durch die eine Geschichte korrumpiert, die der Erzähler in der Vorrede zum vierten Tag vorbringt. Vgl. Fido F., „Architettura", in Bragantini R. – Forni P.M. (Hrsg.), *Lessico critico decameroniano* (Turin: 1995) 20.

[10] Vgl. dazu Grimaldi E., *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron* (Neapel-Rom: 1987).

das *Decameron* – wie es heutzutage meist geschieht – als hübschen Fundus an unterhaltsamen erotischen Erzählungen ansehen. Angesichts von Novellen wie derjenigen von den drei Ringen, aus der sich unter Umständen, wie durch einen Ketzerprozess belegt, eine eigene Privatreligion konstruieren lässt, ist das nicht immer harmlos.[11]

Diese prinzipielle Offenheit des Textes, der in seiner Präsentation und seinem Aufbau gleichzeitig völlig hermetisch zu sein scheint, kann in der Rezeption auf verschiedene Art und Weise eingeschränkt werden. Im Wesentlichen gibt es vier Möglichkeiten:

1. durch den Kontext, in den man einen Text oder einen Ausschnitt daraus stellt,
2. durch Paratexte, die eine bestimmte Interpretation nahe legen,
3. durch Erzählerkommentare, d. h. sogenannte Pausen, im Text,
4. durch eine Textgestaltung, die gleichzeitig als eine Art Lektüreanleitung dient, also als formale Erkenntnissteuerung. Hierzu gehören auch Seitenanordnung, Majuskeln, Bildschmuck u. ä.

Die ersten drei genannten Möglichkeiten nutzen allein inhaltliche Mittel und sind alle im Prozess von Rezeption und Transformation des *Decameron* oder einzelner Novellen daraus im Italienischen und in anderen Sprachen aufzufinden.

Bei der vierten Möglichkeit besteht ein Wechselspiel zwischen Form und Inhalt. Sie ist von wissenschaftlicher Seite für das *Decameron* kaum in Betracht gezogen worden. Sie ist aber naturgemäß die häufigste, da sie die einzige ist, die den Text, der schließlich sehr schnell kanonische Bedeutung erlangt hat, unangetastet lässt.

Noch einmal soll kurz zum schreibenden Boccaccio zurückgekehrt werden: Die Abschrift, die er anfertigt, ist sichtbar aufwendig. Der Text ist in zwei Spalten angeordnet und läuft durch – einschließlich der rot geschriebenen „argomenti" oder „rubriche", die sich ohne jeden Absatz in die Zeilen einfügen. Lediglich die Ausmalung der großen Initialen am Beginn einer jeden Novelle und die Ausfertigung der farbigen – abwechselnd rot und türkis geschriebenen – kleineren Initialen im Text der Rahmengeschichte und am Anfang des ersten Wortes der eigentlichen Erzählung hat der Autor wohl einem Maler übertragen. Seine diesbezüglichen Anweisungen sind zum Teil am Rand noch lesbar.

---

[11] Vgl. Ginzburg C., *Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600* (Frankfurt a. M.: 1983).

Formen und Farben der graphischen Gestaltung des Manuskripts lassen die Vermutung aufkommen, dass hinter den vom Schreiber eingesetzten Mitteln die Absicht steht, den Text des gesamten Buches nach inhaltlich kompositorischen und syntaktischen Kriterien zu gliedern. Das ist nur abermals erst auf den zweiten Blick erkennbar:

> Der Autor selbst hat offenbar die Sätze seiner Prosa als delimitierbare Textsegmente angesehen und sie, diesem sprachwissenschaftlichen Grundsatz gemäß, zu syntaktisch-arithmetischen Maßeinheiten einer numerologisch konzipierten Ästhetik und Kompositionstechnik erhoben. [. . .] Mit anderen Worten, der Satz – als von Boccaccios eigener Hand im Originalmanuskript mittels Majuskelsetzung abgegrenzte Einheit, die vom Autor zugleich auf der Grundlage dieser Delimitation, als arithmetische Größe konzipiert wurde – ist der syntaktisch-numerische Grundbaustein der sprachlich-literarischen und der zahlenästhetisch-mathematischen *syntaxis* des poetischen Textes: das Metrum der dichterischen Prosa.[12]

Am Wortbestand aber ändert Boccaccio bei dieser letzten Abschrift nur wenig. An einigen Stellen gibt er am Rand des Textes alternative Formulierungen an. Was das Autograph sehr in Misskredit gebracht hat, sind einige Schreibfehler, die man lange Zeit einem Boccaccio partout nicht zutrauen wollte. So schreibt er zum Beispiel einmal „molte belle monache“ statt „molte delle monache“ (Neunter Tag, zweite Novelle).

Ein wesentlicher Teil der Manuskriptgestaltung aber sind die 16 Zeichnungen von Boccaccios Hand. Interessanterweise ist es jeweils nur eine einzige Figur, die aus der jeweiligen Erzählung herausgegriffen wird. Eine klare Zuordnung ist durch die Benennung mittels Schrift gewährleistet [Abb. 1].

Vielleicht hat Boccaccio diese Bilder nur zum bloßen Zeitvertreib gemalt und sie sagen weiter nichts aus. Damit würde man sich auf den Standpunkt stellen, dass Bilder in Handschriften und Drucken eine rein verschönernde Funktion haben und die Strenge der Schrift auflockern. Gleichwohl ist zu fragen, ob man die *Illustrationen* (ob sie wirklich illustrieren, ist zu klären) zum *Decameron* in unterschiedlichen

---

[12] Pötters W., *Begriff und Struktur der Novelle. Linguistische Betrachtungen zu Boccaccios ‚Falken‘* (Tübingen: 1991) 4f. Vgl. Malagnini F., „Il sistema delle majuscole nell’autografo berlinese del Decameron e la scansione del mondo commentato“, *Studi sul Boccaccio* 31 (2003) 31–69. Francesca Malagnini scheint das Buch Pötters nicht zu kennen. Die Tatsache, dass zwei Forscher unabhängig voneinander jedoch zu sehr ähnlichen Ergebnissen kommen, dürfte die Feststellungen nur bekräftigen.

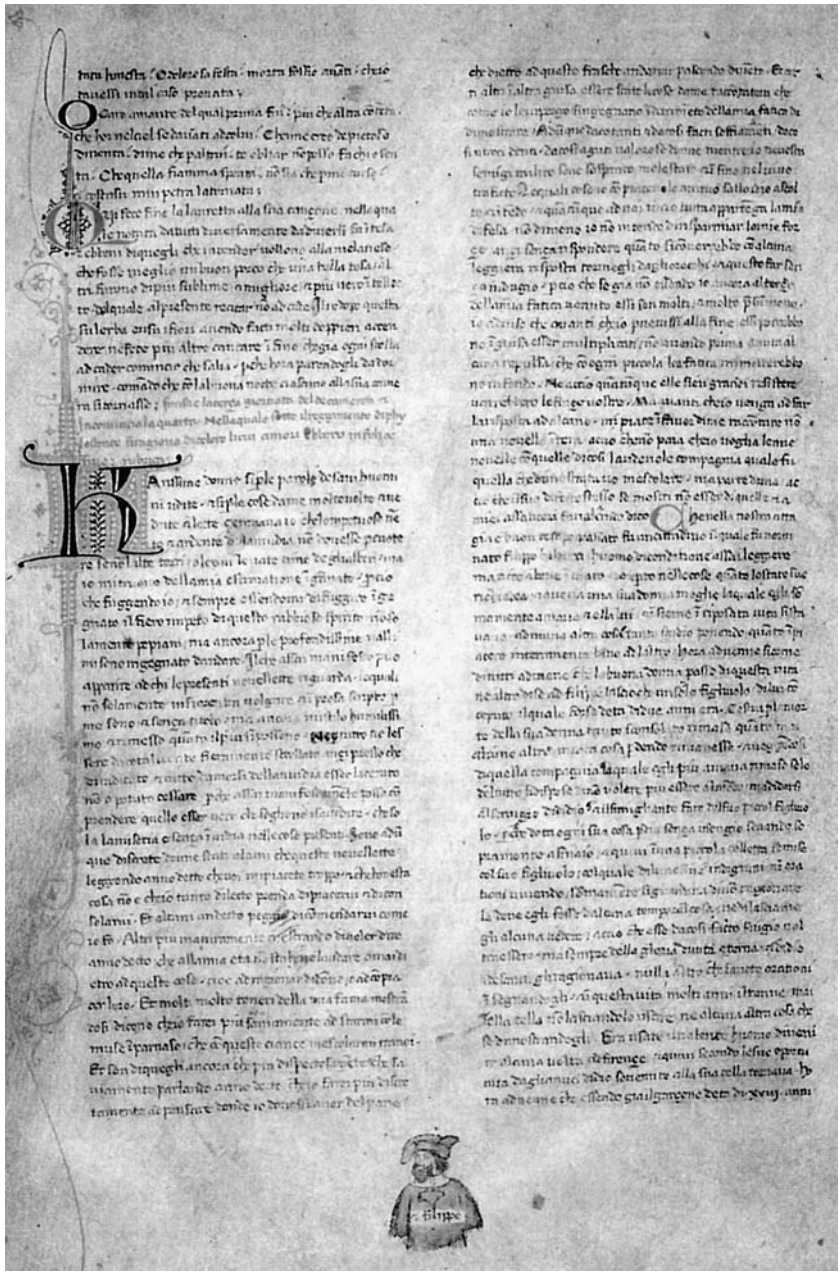


Abb. 1. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Codex Hamilton 90, um 1370, Berlin, Staatsbibliothek, fol. 47v.

Handschriften und Drucken als Hilfe zum Textverständnis, also als Lektüreschlüssel verstehen kann.[13] Dabei ist nicht nur an allgemeingültige Interpretationsvorgaben zu denken. Ein Drucker, Typograph, Illustrator oder derjenige, der die Vorgaben zur Gestaltung liefert, ist nichts anderes als ein Leser, der auf diese Weise formal die Lektüre lenken kann. Der von mir verwendete Begriff *Lektüreschlüssel* meint also das Sichtbarmachen eines individuellen Textverständnisses.[14]

Bisher gilt für die Illustrationen zu Novellen in der Forschung das Übliche: Sie erleichtern das Merken der Erzählungen und verschönern gleichzeitig das Buch. Wohl gemerkt ist diese Feststellung durchaus zu begründen. Außerdem liegen die Funktionen nah beieinander: Was auffällt, wird beachtet und dadurch leichter memoriert. Dennoch gibt es einen erheblichen Unterschied zwischen der Annahme von Bildern als Mittel der Erkenntnissteuerung und als verschönerndes Beiwerk zum Text: Während ein verschönerndes Bild für sich und ohne Wechselbeziehung zum Text steht, ist ein Bild, das als Lektüreschlüssel dient, Bestandteil der Semiose, des Verstehensprozesses.

Analysiert man die Novellen Boccaccios narratologisch, fallen vor allem drei Punkte auf:

1. Sie umfassen stets zwischen sieben und zehn Sequenzen, die möglichst chronologisch und lückenlos aneinandergehängt werden. Symptomatisch sind dabei weniger Wendepunkte, sondern meist zwei, seltener drei Teilabschnitte, zu denen sich die Sequenzen zusammenfassen lassen, so dass sich eine Doppelung bzw. Verdreifachung der Handlung ergibt.
2. Im Zentrum stehen meist zwei, teilweise auch nur eine Figur, deren Verhaltensweisen vorgeführt werden sollen. Oft sind ganze Teilabschnitte einer einzelnen Figur zugeordnet.

---

[13] Die verschiedenen Formen der Bebilderung von Werken Boccaccios sind inzwischen in den verschiedenen Bänden der Reihe „Boccaccio visualizzato" hervorragend dokumentiert. In diesem Zusammenhang wurde vor allem herangezogen: Branca V. (Hrsg.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 1: Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi* (Turin: 1999). Vgl. auch: Branca V., „Prime interpretationi visuali del *Decameron*", in ders., *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron.* (Milano: 1996) 395–432.

[14] Darüber hinaus gibt es die Möglichkeit der Umsetzung von Novellen in Bildern, durch die man die Rezeption dokumentieren kann. Das ist der Fall bei zahlreichen Gebrauchsgegenständen, die Motive aus dem *Decameron* aufweisen, vgl. die Arbeiten von Paul Watson und Vittore Branca sowie Callmann E., „Subjects from Boccaccio in Italian painting, 1375–1525", *Studi sul Boccaccio* 23 (1995) 19–78.

3. Die Sequenzen haben überwiegend szenischen Charakter, d. h. der Dialog spielt eine sehr große Rolle, wodurch sich die Nähe der Gattung zum Drama erklären lässt.

Boccaccios Bebilderung des Autographs zeigt, wie schon erwähnt, einzelne Figuren der Erzählungen. Selbst wenn er sich überhaupt keine Gedanken darüber gemacht hat, wen er warum wie abbildet, ist dennoch aussagekräftig, was wir vor Augen haben. Der Balducci von Abb. 1 nämlich gehörte da eigentlich überhaupt nicht hin, wenn man den meisten heutigen Textinterpreten folgen würde. Er ist der Protagonist in einer Geschichte, die im *Decameron* als „non una novella intera" bezeichnet wird. Denn diese kurze Erzählung ist nicht eingebettet in die Rahmenhandlung, sie dient lediglich der Rechtfertigung des Erzählers, der erläutern möchte, warum er sich trotz seines fortgeschrittenen Alters gerne und schnell in den Dienst von Frauen begibt.

Entsprechend wird diese scheinbar unvollständige Novelle normalerweise nicht weiter behandelt. Tatsächlich aber erschließt sie nicht nur die Vorrede des vierten Tages, sondern auch den vierten Tag selbst. Das zeigt sich zum Beispiel anhand der direkt nachfolgenden Erzählung IV,1. Sie ist im Allgemeinen benannt als *Guiscardo-und-Ghismonda-Novelle*. Dieser Titel suggeriert eine unglückliche Liebesgeschichte, was es auch trifft. Auf den zweiten Blick erweist sich die Liebesbeziehung, die die adlige Ghismonda mit dem armen Bediensteten Guiscardo heimlich eingeht, als Katalysator in einem festgefahrenen Verhältnis zwischen Vater und Tochter. Boccaccios Zeichnung des Balducci könnte ebensogut wie Zeitvertreib ein Hinweis auf die Bedeutung der unvollständigen Novelle in der Rahmenerzählung für das Verständnis der Erzählungen des vierten Tages sein. Zumindest richten die kleinen Zeichnungen das Augenmerk des Lesers auf eine bestimmte Figur. Sie bewirken ein Nachdenken über ihren Stellenwert innerhalb des Textes, sie lenken den Verstehensprozess.

Will man die *Guiscardo-und-Ghismonda-Novelle* in das Zeichensystem Bild übertragen, gäbe es mehrere Möglichkeiten. Man könnte eine Bilderfolge erstellen, die jede einzelne Sequenz der Handlung in ein Bild umsetzt. Weiterhin könnte man eine bzw. mehrere entscheidende Sequenzen „abbilden" sowie drittens, nach dem Muster Boccaccios, lediglich die Protagonisten porträtieren. Am beliebtesten für das *Decameron* ist die zweite Möglichkeit [Abb. 2]. Die Handlung in eine Bilderfolge aufzulösen, scheint dagegen die gängige Vorgehensweise

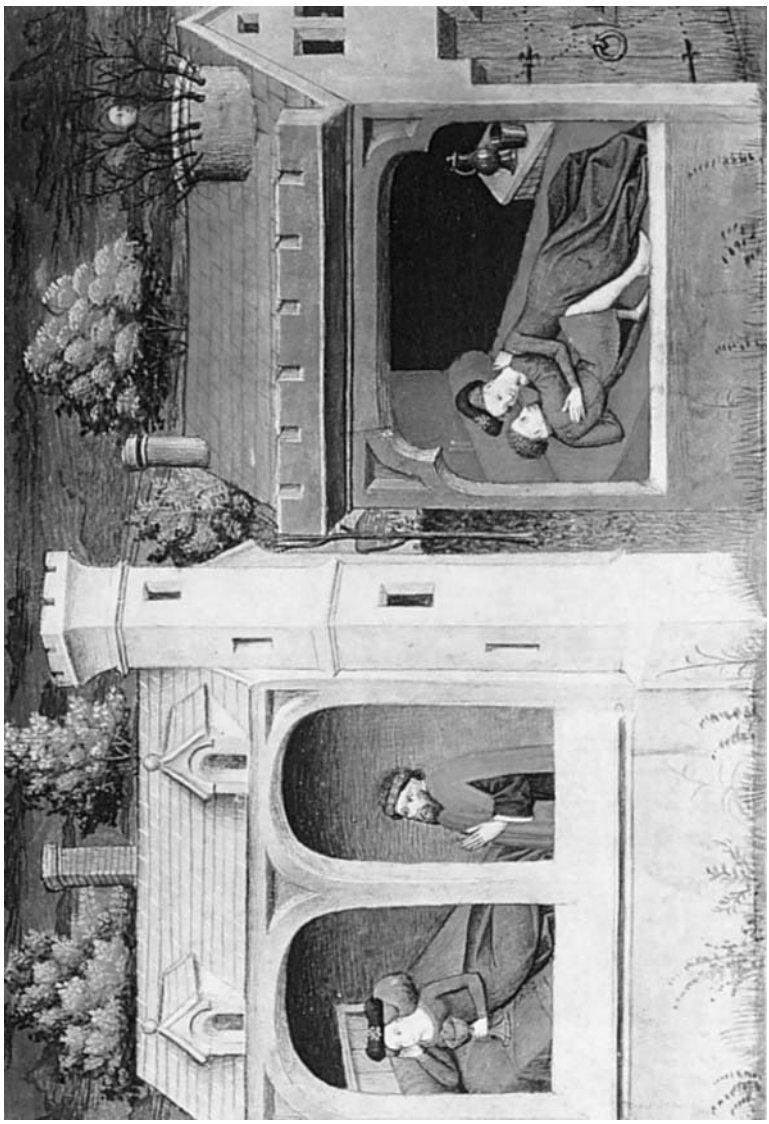


Abb. 2. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Ms. 5070, um 1440, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

bei biografischen Texten, wie Boccaccios wichtigstem lateinischen Werk *De claris mulieribus* gewesen zu sein.

Das Entscheidende ist jedoch, wie es zum Herausfiltern der Hauptsequenzen kommt. Nahe liegend wäre, der Zeichner oder Maler orientierte sich am Motto, das jeder Novelle vorangeht. Im Fall der gerade behandelten Novelle lautet es: Tancredi, Fürst von Salerno, tötet den Geliebten seiner Tochter und schickt ihr sein Herz in einer goldenen Schale; sie schüttet vergiftetes Wasser darüber und trinkt es und stirbt also. Hier ergibt sich jedoch ein massives Umsetzungsproblem. Die Handlungen, die aus diesem Motto herausstechen, sind „töten", „schicken", „schütten", „trinken" und „sterben". Implizit vermittelt es aber weitere: „lieben", „Herz herausschneiden" und „Wasser mit Gift versetzen". Acht Tätigkeiten wären demnach in eine Bilderfolge zu transferieren, wobei dann immer noch nicht klar wäre, in welchem Verhältnis die Figuren zueinander stehen. Das zeigt, dass Bilder das Motto nicht ersetzen können, sie treten hinzu oder gar in Konkurrenz. Weiterhin kann es ein Erzählen der Novellen allein in Bildern nicht geben, da Bilder stets über Sprache vermitteltes Wissen, zumindest den Plot der Geschichte, voraussetzen. Sie können in Details abweichen von dem Inhalt des Erzählten, müssen aber durch einen gedanklichen Abgleich dennoch auf einen Text bzw. eine mündlich vorgetragene Geschichte beziehbar sein.

Obwohl die Novelle gemeinhin mit den Namen der Liebenden (Guiscardo und Ghismonda) betitelt wird, hat die scheinbare Hauptfigur Guiscardo letztlich sehr viel weniger Bedeutung als Trancredi, der Vater Ghismondas. So wie bei der Balducci-Geschichte mit Vater und Sohn zwei verschiedene Herangehensweisen an die Welt aufeinandertreffen, unterscheidet sich der Umgang Ghismondas mit der Liebe erheblich von dem ihres Vaters.

Ghismonda, welche erkennt, wie sehr ihr Vater sie liebt, weiß, dass dieser sie niemals verheiraten wird. Da sie jedoch als junge Frau nicht ohne Liebhaber bleiben möchte, muss sie sich selbst einen verschaffen. Das geht nun bemerkenswert diskret und überlegt vonstatten. Sie betrachtet die jungen Männer des Hofes und wird auf einen Bediensteten aufmerksam, der zwar von niedriger Geburt ist, aber durch sein Verhalten größten Adel beweist. Indem sie ihn auf diese Weise als edel und ihrer würdig erkennt, ignoriert sie die Zuschreibungen einer Gesellschaft, nach deren Regeln ihr Vater denkt und handelt. Für Tancredi ist die Liebe Ghismondas eben

deshalb besonders verwerflich, weil Guiscardo von niedrigem Stand ist. Er macht sich nicht die Mühe zu untersuchen, ob der Tugendadel des Geliebten seiner Tochter nicht doch jeden Adelsstand übersteigt.[15]

Erst nachdem sich Ghismonda vergewissert hat, dass Guiscardo der richtige Liebhaber für sie ist, verliebt sie sich in ihn. Damit beweist sie, wie im Folgenden immer wieder, dass die Macht der Liebe zwar nicht abzuwehren, aber doch einzudämmen ist. Der Text vermittelt die Botschaft, dass Gefühle durch Disziplin und Verstand in die richtigen Bahnen gelenkt werden können. Tancredi bemüht sich darum erst gar nicht. Statt sich seine Gefühle zu seiner Tochter einzugestehen und zu versuchen, diese Emotionen zu unterbinden, indem er seine Tochter verheiratet, ergibt er sich seiner Liebe zu ihr. Die Rechtfertigung Guiscardos, die Liebe vermöge mehr als die Menschen („Amor può troppo più che né voi né io possiamo"),[16] scheint Tancredi (wie dem *autore* der Verteidigung zu Beginn des vierten Tages) das Recht zu geben, sich nicht gegen seine Gefühle zu stellen und ihnen freien Lauf zu lassen. Seine Tochter dagegen kontrolliert sogar ihren Schmerz und ihre Tränen nach dem Tod ihres Geliebten.

Damit sind die Verhaltensweisen von Vater und Tochter so unterschiedlich wie Tag und Nacht. Die Szenen sind entsprechend auch auf Tages- und Nachtzeiten aufgeteilt. Auffälligerweise treffen sich Guiscardo und Ghismonda tagsüber, und es gibt zu denken, dass sie sich in der Kammer der Fürstentochter lieben. Schließlich wären auch Treffen in der Höhle, die Ghismonda so aufwendig ausfindig gemacht hat, möglich gewesen. Ganz offensichtlich ist Ghismonda in ihrem Tun trotz aller notwendigen Geheimhaltung auf Transparenz bedacht. So klar wie ihre Rede sind ihre Handlungen. Und dies gilt ebenso für Guiscardo.

Tancredi dagegen spricht und handelt im Verborgenen, undeutlich und bevorzugt nachts. Er beobachtet versteckt das Zusammentreffen zwischen Guiscardo und Ghismonda und weiß auf die Rede

---

[15] Zu der Gelehrtendiskussion um die Geblüts- und Tugendadel vom 12. bis zum 15. Jahrhundert vgl. Knapp F.P., „*Nobilitas Fortunae filia alienata*. Der Geblütsadel im Gelehrtenstreit vom 12. bis zum 15. Jahrhundert", in Haug W. – Wachinger B. (Hrsg.), *Fortuna* (Tübingen: 1995) 88–109, der alle relevanten Schriften zusammengestellt hat. U. a. verweist er auf den Adelsexkurs in Boccaccios *De casibus virorum illustrium*.

[16] Boccaccio, Codex Hamilton, IV,1,23.

seiner Tochter nicht zu antworten. Da er mit Worten nichts ausrichten kann, handelt er und gibt den Befehl, Guiscardo umzubringen. Die Botschaft, mit der er dessen Herz der Tochter überbringen lässt, gerät wiederum äußerst vieldeutig und ungenau: „Il tuo padre ti manda questo per consolarti di quella cosa che tu più ami, come tu hai lui consolato di ciò che egli più amava".[17]

Entscheidend sind demnach die beiden Bezugspersonen Tancredi und Ghismonda. Guiscardo ist nur der Auslöser einer zuvor im Verborgenen schwelenden Krise. Im Zentrum des Ganzen steht eigentlich der Fürst, seine Überzeugungen, seine Unvernunft, sein Egoismus. In der bildlichen Umsetzung nach der Handschrift 5070 der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris von 1430/40 [Abb. 2] ist zum einen der Moment festgehalten, der die ohnehin schwierige Beziehung zwischen Vater und Tochter in die Katastrophe führt – die Entscheidung der Tochter, sich einen Liebhaber zu nehmen. Das Bild kann hier nur singulär umsetzen, was in der Narration als iterativ geschildert wird. Die unüberlegten Aktionen des Fürsten enden dann aber zum anderen – wie im zweiten Bild dargestellt – in der tödlichen Vereinigung der Tochter mit dem Geliebten bzw. mit dessen Herz. Hier ist sie abermals mit dem Geliebten (resp. dessen Herz als pars pro toto) im Bett vereint, für den Vater gibt es allerdings keine Gemeinschaft mehr mit seiner Tochter. Er bleibt abseits als Beobachter. Ins Bild transferiert sind mit dem Krisenmoment und dem katastrophalen Ende die beiden wesentlichen Sequenzen der Erzählung. Es scheint, als wäre die Erzählgrammatik des Textes gleichzeitig die Vorgabe für die Bildkomposition. Während die entscheidenden interpretativen Ansatzpunkte in der Novelle jedoch nur schwer zu ermitteln sind, weisen die vorangehenden Bebilderungen direkt darauf hin. Sie lenken die nachfolgende Lektüre der Erzählung. Diese Art der Bilder bietet eine Möglichkeit, die Erzählung von bestimmten Sequenzen aus zu betrachten und Teile zu beleuchten, die der Text selbst nicht gewichtet. Im Übrigen zeigt dieser Fall sehr augenfällig, dass die Bilder ohne Kenntnis des Textes unverständlich bleiben.

Bei der eben behandelten Novelle IV, 1 wird folglich durch die beiden zusammengefügten und der Erzählung vorgelagerten Bilder

[17] Boccaccio, Codex Hamilton, IV,1,47. Zu übersetzen ist diese doppeldeutige Aussage wohl mit: Dein Vater schickt dir dies, um dich über die Sache hinwegzutrösten, die du am meisten liebst, so wie du ihn darüber hinweggetröstet hast, was er am meisten geliebt hat.

dem Leser bedeutet, seine Aufmerksamkeit auf Vater und Tochter zu richten. Der Vater, der die dauerhafte Vereinigung mit seinem Kind anstrebt, fühlt sich durch die im linken Bild dargestellte Handlungsweise seiner Tochter von seinem Ziel weit entfernt. Seine irrationale, daraus hervorgehende Handlungsweise entfernt sie von ihm jedoch, wie das rechte Bild zeigt, nur noch mehr und vor allem endgültig.

Die Bebilderung ist somit ein Mittel der Lektüre- und Erkenntnissteuerung. Bei anderen Novellen ist das nicht anders zu beobachten, nur dass teilweise statt zwei Darstellungen eine oder auch drei zu finden sind – je nach der narrativen Logik der Erzählungen.

Nicht bei allen Novellen des *Decameron* geht es jedoch vorrangig um die Problematik der Handlungen und Eigenschaften von Akteuren. Teilweise geht es auch um die Behandlung sprachlicher Besonderheiten, falscher Verhaltensweisen und Sprichwörter. Ein Beispiel dafür ist die erste Novelle des fünften Tages. Bei einem langen Spaziergang auf dem Land bietet ein Ritter Madonna Oretta, einer Dame aus der Stadt, an, ihr zum Zeitvertreib eine der schönnsten Geschichten der Welt zu erzählen („uno delle belle novelle del mondo“) und sie so wie auf einem Pferd vorwärts zu tragen.

Die Geschichte, die der Ritter dann erzählt, ist auch an sich ganz hübsch, nur ist er unfähig, sie angemessen wiederzugeben: „aber er wiederholte drei- und vier- und sechsmal dasselbe Wort und kehrte bald zu einem Punkt der Geschichte zurück und sagte manchmal: ‚Das habe ich nicht gut gesagt‘ und irrte sich oft bei den Namen und vertauschte den einen mit dem anderen, so daß er die Geschichte auf grausame Weise verdarb: ganz zu schweigen davon, daß er sie sehr schlecht vortrug und so der Art der Personen und den Handlungen, die darin vorkamen, nicht gerecht wurde“.[18]

Seine Zuhörerin leidet unter dem Erzählen der Geschichte physisch und psychisch: „Darum kam Madonna Oretta beim Zuhören oft ins Schwitzen und fühlte eine nahende Herzschwäche, als ob sie

[18] „ma egli or tre e quatro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva“. Boccaccio, Codex Hamilton, VI,1,9. Hier versucht Boccaccio die schlechte Erzählperformanz durch Stil und Satzbau zu unterstützen, wobei vor allem die Gerundien dem Satz wenig Eleganz verleihen.

krank und kurz vor dem Sterben sei".[19] Sie bringt den Ritter zum Schweigen, indem sie auf seinen Reitvergleich zurückkommt: „Herr, Euer Pferd hat einen zu harten Trab, deshalb bitte ich Euch, daß Ihr mich wieder in die Lage versetzt, zu Fuß gehen zu können [wörtlich: dass es Euch gefällt, mich wieder auf die Beine zu stellen]".[20] Der Ritter beweist Humor, bricht die Geschichte ab und unterhält die Dame mit anderen Erzählungen.

Diese Metapher für das Geschichtenerzählen („io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo") sorgte lange Zeit dafür, dass die Novelle in der Forschung unerwähnt blieb, weil man sie sich nicht recht erklären konnte. Meistens wurden lateinische Sprichwörter herangezogen, die aber nie recht passen wollten. In deutschen Übersetzungen ist die Unsicherheit besonders deutlich. Wesselski übertrug 1909 die Äußerung des Ritters durchaus treffend: „Madonna Oretta, wenn Ihr wollt, so werde ich Euch das große Stück Weges, das wir noch vor uns haben, mit einer der hübschesten Geschichten von der Welt so verkürzen, daß ihr meinen werdet, Ihr säßet zu Pferde".[21]

Kurt Flasch bezieht die Wendung ebenfalls vor allem auf den Aspekt der Schnelligkeit: „Madonna Oretta, wenn Ihr wollt, könnt Ihr einen Großteil des Weges, den wir noch gehen müssen, wie im Galopp zurücklegen, indem ich Euch eine der schönsten Geschichten der Welt erzähle."[22] Die Pferdemetapher ist hier nur noch leicht angedeutet. Der Holzschneider der italienischen *Decameron*-Ausgabe von 1492 stellt die Dame zu Pferd hinter dem Ritter sitzend dar.[23]

---

[19] „Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare [. . .]". Boccaccio, Codex Hamilton, VI,1,10.

[20] „Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè". Boccaccio, Codex Hamilton, VI,1,11.

[21] Boccaccio, *Das Dekameron*, Bd. 1, 533.

[22] Boccaccio G., *Männer und Frauen. Geschichten aus dem Decameron.* Aus dem Italienischen von K. Flasch (München-Wien: 1997), 220.

[23] Es ist unklar, ob er den Sinn des Angebots falsch verstanden hat oder ob er die Metapher ins Bild umgesetzt hat. Für das letzte spricht, dass er den Satz getreu umsetzt. Er lässt die Dame hinter dem Ritter auf demselben Pferd sitzen, was dem „portare a cavallo" gut entspricht. Orettas Mann Geri reitet übrigens in dieser Darstellung neben ihr. Theisen (1996) hat allerdings darauf hingewiesen, „daß schon Boccaccios Neffe, der 1384 eine Abschrift des *Decameron*, den Codex Manelli, anfertigte, das Rätsel nicht mehr erkannt hat. Er hat bereits in die Überschrift das Pferd eingeführt [. . .]." Theisen J., *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept* (Tübingen-Basel: 1996) 510.

Alan Freedman hat gezeigt, daß es sich dabei um die Verkürzung eines Ausspruchs handelt, der vermutlich der *Compilatio singularis exemplorum* entnommen ist. Aus dem Satz „Portate me aliquantulum de via ista et ego tantundem portabo vos" und seiner Erklärung „Quando duo milites equitant et unus narrat aliquod pulchrum exemplum, dicitur socium portare eum et viam abreviare" wird bei Boccaccio die zitierte Kurzformel „portare a cavallo con una novella". Die Figuren des Ritters und der Madonna Oretta stellen perfekte Verschmelzungen der vorausgegangenen Exempel-Versionen dar, in denen die Protagonistin in dem einen Fall ein armes Mädchen (ausgestattet mit Weisheit) oder in dem anderen die Königin von Saba ist (zusätzlich von Adel). Madonna Oretta ist adlig und weise.[24]

Wie aber soll man diese Geschichte, deren wesentlicher Inhalt in einem Wortspiel besteht, in ein Bild umsetzen? In der zuvor bereits behandelten Pariser Hs. 5070 sitzt Oretta – wie in der späteren Inkunabel – zunächst hinter dem erzählenden Ritter auf einem Pferd, auf der rechten Seite der Darstellung steht sie [Abb. 3]. Da die linke und die rechte Bildhälfte als temporale Anordnung zu verstehen sind (links Zustand eins, rechts Zustand zwei), sind es Ausgangs- und Endzustand des Geschehens. Nun reiten die beiden Protagonisten in der Novelle nicht, sie gehen spazieren. Das heißt, dass der/die Maler versucht haben, ein uneigentliches sprachliches Bild in ein (scheinbar) eigentliches ikonisches umzusetzen. Die Metapher wird nicht als solche belassen, weil sie nicht darstellbar ist. Sie wird ihrer Uneigentlichkeit beraubt, das Gleichnis der Oretta wörtlich genommen – wobei der zu harte Trab selbstredend nicht in Szene gesetzt werden kann. Auch hier sind die Bilder wieder Lektüreschlüssel, diesmal für ein indirektes Sprechen der Figuren im Text.

Bereits diese wenigen Beispiele haben gezeigt, dass die Illustrationen kein hübsches Beiwerk zu den Novellen des *Decameron* sind. Sie steuern das Textverständnis, indem sie Protagonisten und Szenen in den Vordergrund rücken bzw. indirekte Sprechweisen verdeutlichen. Es sind Hinweise, an welcher Stelle der Schlüssel für das Verständnis der jeweiligen Novelle zu finden ist. Die Bilder tragen damit zu

[24] Vgl. Freedman A., „Il cavallo del Boccaccio: Fonte, struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta", *Studi sul Boccaccio* 9 (1975/76) 225–241. Dieser Fall bestätigt wieder, wie wichtig Exempelsammlungen als Vorlagen für das *Decameron* waren.

Abb. 3. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Ms. 5070, um 1440, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

Unrecht die Bezeichnung „Illustrationen“, sie illustrieren nicht, sie lenken den Verstehensprozess. Das wiederum bedeutet, dass sie zwar eine wichtige memorative Funktion haben, doch bilden sie mit dem Text eine Einheit und können ohne ihn nicht bestehen. Die Bilder zu den Novellen Boccaccios erzählen nichts. Ohne Kenntnis der Geschichten bleiben sie stumm. Die Geschichten aber sind ohne sie sehr viel mehrstimmiger und daher weniger leicht zu verstehen.

Auswahlbibliografie

Boccaccio G. di, *Das Dekameron*, zwei Bände (Frankfurt a. M.: 1972).
——, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, hrsg. von Ch.S. Singleton (Baltimore: 1974).
——, *Decameron. Facsimile dell'autografo conservato nel codice Hamilton*, hrsg. von V. Branca (Florenz: 1975).
——, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, hrsg. von V. Branca (Florenz: 1976).
Branca V. (Hrsg.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 1: Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi* (Turin: 1999).
——, „Per il testo del Decameron. La prima diffusione del Decameron", *Studi di filologia italiana* 7 (1950) 19–143.
——, (Hrsg.), *Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano* (Florenz: 1976).
——, *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron.* (Milano: 1996).
Callmann E., „Subjects from Boccaccio in Italian painting, 1375–1525", *Studi sul Boccaccio* 23 (1995) 19–78.
Malagnini F., „Il sistema delle majuscole nell'autografo berlinese del Decameron e la scansione del mondo commentato", *Studi sul Boccaccio* 31 (2003) 31–69.
Pötters W., *Begriff und Struktur der Novelle. Linuistische Betrachtungen zu Boccaccios ‚Falken'* (Tübingen: 1991).

DER GESCHLACHTETE KANNIBALE. ZU EINIGEN NIEDERLÄNDISCHEN AUSGABEN VON HANS STADENS REISEBERICHT

Wolfgang Neuber

Reiseberichte werden selbst in der literaturwissenschaftlichen Forschung selten wirklich als Texte behandelt. Das Interesse gilt zumeist den historischen Fakten, seien diese nun als zeitliche Daten, als geographische Auskünfte oder als ethnographisches Material verstanden. Selten richtet sich das Augenmerk auf die gattungspoetologischen Rahmenbedingungen, die es erst ermöglichen, Faktenwissen zu generieren, und die es damit zugleich relativieren. Zu diesen Rahmenbedingungen zählt indessen nicht der Textbestand allein, zu ihnen zählt wesentlich die häufig anzutreffende Bildausstattung. Versteht man die Bilder eines Reiseberichts als Teil seiner Gattungspoetik, dann kommt ihnen unter der Perspektive von formaler Erkenntnissteuerung im frühneuzeitlichen Buchdruck eine besondere Bedeutung zu.

Eine eigene medientheoretische Diskussion soll hier nicht geführt werden, obwohl natürlich entsprechende Erkenntnisse das Nebenprodukt meiner Ausführungen sein werden. Denn wenn ein Leser ein Buch aufschlägt, dann sind es wohl zunächst die Bilder, die das Interesse und die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Lässt sich dieser Leser nun auf eine Bildlektüre ein, dann folgt er einer medial eigenen Argumentation, die ihrerseits durch die visuellen Qualitäten der Darstellung, den Stil mithin, sowie durch das Dargestellte selbst bestimmt wird. Die Autonomie des Bildes reicht, medial betrachtet, allerdings weiter, als erkenntnistheoretischfassbar. Bilder können zwar sogar nicht-lesefähigen Schichten den Zugang zum Medium Buch eröffnen. Die deutschen Prosahistorien der Frühen Neuzeit etwa sind durchweg reich illustriert. Wer die Geschichte einmal gehört hat, kann sie sich in mehr oder minder eigenen Worten anhand der Bilder immer wieder neu erzählen. Das ist der mediale Aspekt.

Der erkenntnistheoretische, in der Terminologie der Tagung: der kognitive Aspekt, liefert andere Befunde. Selbst wenn Kunsthistoriker immer wieder in selbstmissverständlicher oder bloß salopper Weise davon reden, dass Bilder etwas erzählen – dem ist nicht so. Bilder ohne

Text sind blind, denn Bilder können ohne Semantisierung nicht verstanden werden. Dabei ist es gleichgültig, ob diese Semantisierung durch einen manifesten Text geleitet wird oder durch allgemeines kulturelles Wissen. Auch die so genannten ‚erzählenden Bilder' können eine Erzählung nur präsupponieren. Erzählen ist ein sprachlicher Akt.

Freilich gibt es auch Bilder, die frei davon sind, Erzählakte anregen zu wollen. Zu diesem Typus gehört vornehmlich jenes Bild, dessen Leistung in der Beschreibung, in der Deskription des Dargestellten liegt. Ich werde im Folgenden versuchen, anhand von Hans Stadens Reisebericht einen bildlichen Diskurswechsel zu analysieren, der sich vom Narrativen der ‚historia' hin zum Beschreibenden der ‚descriptio' bewegt. Hält man am Primat des Bildes fest, was seine Wahrnehmungsevidenz gegenüber dem Text betrifft, dann kann ein solcher Diskurswechsel nicht ohne kognitive Veränderung eines unveränderten Textes bleiben. Mit anderen Worten: Wer beim Betrachten der bedruckten Seite zuerst Bilder liest, wird sein Textverständnis je nach deren kognitiver Leistung formulieren müssen.

Worum handelt es sich bei meinem Demonstrationstext?[1] Hans Stadens Brasilienbericht ist einer der bedeutendsten Erfolge auf dem frühneuzeitlichen Buchmarkt; im Schnitt erschien während der ersten 150 Jahre alle drei Jahre eine Ausgabe, insgesamt also rund 50 Ausgaben in dem von mir untersuchten Zeitrahmen von 1557–1715. Übersetzungen des deutschen Textes sind in Latein, Französisch, Niederländisch und Schwedisch nachzuweisen.[2]

---

[1] Ich folge hier meinem Aufsatz „Marburger Menschenfresser – Hans Stadens Brasilienbericht (1557). Über die Verbindung von ‚Indianern' und akademischer Anatomie", in Berns J.J. (Hrsg.), *Marburg-Bilder. Eine Ansichtssache. Zeugnisse aus fünf Jahrhunderten. Bd. I*, Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur 52 (Marburg: 1995), 149–164; vgl. dazu auch ders.: „Duitse reizigers in die Nieuwe Wereld", in Enenkel K.A.E. – Heck P. van en Westerweel B. (Hrsg.), *Reizen en reizigers in de Renaissance. Eigen en vreemd in oude en nieuwe werelden* (Amsterdam: 1998), 153–170; zu den kognitiven Steuerungen innerhalb der deutschen Überlieferung von Stadens Text vgl. zudem ders.: „Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens ‚Warhaftiger Historia'", in Ueding G. – Schirren T. (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposion*, Rhetorik-Forschungen 13 (Tübingen: 2000), 177–197, sowie allgemein ders.: „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in Wenzel H. – Seipel W. – Wunberg G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Schriften des Kunsthistorischen Museums 5 (Wien: 2000), 181–211.

[2] Vgl. Neuber W., „Die Drucke der im Original deutschen Amerikareiseberichte

Der Verfasser, Hans Staden, gehörte zu jenen unternehmungs- bzw. abenteuerlustigen Deutschen, die es im 16. Jahrhundert in gar nicht so geringer Zahl in die Neue Welt zog. Über sein Leben vor und nach den beiden Amerikareisen lässt sich nicht viel mit Gewissheit sagen.[3] Das Bekannte: Hans Staden wurde im hessischen Ort Homberg um 1525 geboren und lutherisch erzogen. Er nahm unter Umständen am sogenannten Donaufeldzug, der 1547 mit der Niederlage des Landgrafen Philipp von Hessen gegen die Kaiserlichen Truppen endete, teil.

Schon 1548, ein Jahr nach Graf Philipps Niederlage, die den Versuch einer Rekatholisierung Hessens nach sich zog, begab sich Staden auf die erste große Fahrt. Über seine Beweggründe dafür kann nichts Gewisses behauptet werden. „ICh Hans Staden vonn Homberg in Hessen/ name mir vor/ wens Gott gefellig were/ Jndiam zubesehen“ (fol. a r), lautet der lapidare erste Satz seines Berichts. Über Bremen und Holland fuhr er nach Lissabon, musste aber feststellen, dass die Schiffe nach Indien alle schon ausgelaufen waren. So heuerte er als Büchsenschütze auf einem Schiff an, das nach Brasilien ging. Der spontane Wechsel seines Reiseziels lässt Abenteuerlust vermuten, ebenso wie schon die Tatsache, dass er sich sowohl im Hinblick auf Indien als auch auf Amerika in die Dienste katholischer Herren begeben musste. Im Juni 1548 begann jedenfalls die Überfahrt, die ihn nach Pernambuco brachte. Hier blieb er knappe zwölf Monate und kehrte spät im Jahr 1549 nach Europa zurück. Nichts an dieser Reise, über die er gemeinsam mit seiner zweiten Reise später Bericht gab, hätte seinen noch kommenden Ruhm begründen können. Mit anderen Worten: Das erste Jahr in der Neuen Welt brachte keine wirklich bemerkenswerten Erlebnisse oder Beobachtungen.

Schon sehr rasch aber zog es ihn erneut nach Amerika. Staden begab sich im Juni 1550 auf eine Reise, von der er erst im Sommer 1555 wieder nach Hause zurückkehrte. Diese Fahrt verlief von Beginn an mit Schwierigkeiten. Ein Schiffbruch vor der Küste Südamerikas

---

bis 1715. Synopse, Bibliographie und marktgeschichtlicher Kommentar. Tl. 1: Synopse, Bibliographie“, in *Frühneuzeit-Info* 2 (1991), H.1, 76–83. „Tl. 2: Marktgeschichtlicher Kommentar“, in ebd., H.2, 12–34.

[3] Zu Stadens Biographie vgl. v. a. Bezzenberger G.E.T., „Das Leben und die Reisen des Hans Staden“, in (Staden:) *Historia.* Unpag. Nachwort; Bauer M., „Von ‚Kannibalen‘, Söldnern und Büchermachern. Hans Staden“, in ders., *Passage Marburg. Ausschnitte aus vierundzwanzig Lebenswegen* (Marburg: 1994), 49–55.

verhinderte zunächst, dass die Reisenden ihr Ziel, den Rio de la Plata, erreichten. Zuflucht fand man schließlich in der portugiesischen Siedlung São Vicente.

Wie alle frühen Siedlungen in der Neuen Welt, so lag auch São Vicente um 1550 in noch ‚indianisch' kontrolliertem Gebiet. Um die Stadt gegen den feindlichen Stamm der Tupinambá zu verteidigen, hatten die Portugiesen ein Fort auf der vorgelagerten Insel Santo Amaro gebaut. Staden ließ sich zuerst für einige Monate und schließlich nochmals für zwei Jahre als Festungskommandant anheuern; dann wollte er nach Hause zurückkehren. Das war 1553. Zur Jahreswende 1553/54 kam Heliodorus Hessus, der Sohn des berühmten Marburger Humanisten und Dichters Eobanus Hessus, von São Vicente, wo er als Sekretär und Verwalter eines genuesischen Zuckerfabrikanten arbeitete, zu seinem alten Bekannten Staden auf die Insel zu Besuch: „Er kam zu^{o} mir/ wolte sehen wie mirs gieng/ Dann er hatte villeich [!] gehort ich were kranck" (fol. e iii r), heißt es später im Bericht darüber.

Staden will jedenfalls seinen Gast bewirten. Er macht sich auf, jenes Wild aus dem Wald zu holen, das sein indianischer Sklave tags zuvor erlegt hat. Dabei wird er von den feindlichen Tupinambá gestellt, überwältigt und in ihr Dorf namens Ubatuba, rund 100 Kilometer westlich von Rio de Janeiro, verschleppt.[4] Staden wird von den Indianern für einen Portugiesen gehalten. Ein Franzose, mit dessen Nation die Tupinambá befreundet sind, gibt Staden ebenfalls als Feind des Stammes aus und erteilt ihnen den Rat: „Totet vnd esset jnen/ den bo^{e}ßwicht/ Er ist eyn rechter Portugaleser/ ewer vnnd mein feindt" (fol. g ii v). So stellt es Staden dar.

In Folge verbringt er zehn Monate in der Gefangenschaft der Tupinambá, bis ihm durch eine List die Flucht gelingt. Ein französisches Schiff befindet sich in der Gegend; der Kapitän hört von der Gefangenschaft eines Weißen und schickt zwei Besatzungsmitglieder auf die Suche nach ihm. Sie finden Staden und teilen ihm mit, dass

---

[4] Dazu gibt es einen Parallelfall, der sich allerdings durch seine zeitliche und regionale Positionierung in anderen Schreibstrategien niedergeschlagen hat; vgl. Christadler M., „Mary Rowlandsons Gefangenschaft bei den Indianern: Geschichtserfahrung, Geschichtskonstruktion und Subjektivität im puritanischen New England des 17. Jahrhunderts", in Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit (Hrsg.), *Hours in a Library* Mitteilungen. Beiheft 1 (Frankfurt a. M.: 1994), 185–204 (mit weiterführender Literatur).

sie Befehl hätten, ihn mit sich zu nehmen. Die ‚Indianer' willigen jedoch nur ein, Staden auf das Schiff gehen zu lassen, als er vortäuscht, der eine Franzose wäre sein Bruder „vnnd hette mir da etliche kisten voll kauffmanschafft bracht" (fol. n iii r); er verlangt daher von ihnen, „das sie mich mit jnen zu^{o} schiff brechten/ vnd die kisten holeten" (ebd.). Der ‚Besitzer' Stadens geht mit auf das französische Schiff. Dort trifft Staden weitere „Brüder", die alle seinen ‚indianischen' Herrn beschwören, ihn mit ihnen ziehen zu lassen, „dann vnser vatter begerte mich noch eyn mal zusehen ehe dann er stu^{e}rbe" (fol. n iii v). Nach einigem – wie Staden es darstellt – rituellem Geschrei erhalten die ‚Indianer' Waren im Wert von rund fünf Dukaten als Kompensation für ihn und ziehen „widerumb an landt nach jrer wonunge" (fol. [n iv] r). Staden kann heimfahren und kommentiert seine Rettung so: „So halff mir der allmechtige Herr/ der Gott Abraham/ Jsaac vnd Jacob/ auß der gewalt der Tyrannen/ Jhme sei lob/ preiß vnd ehr/ durch Jesum Christum seinen lieben sohn vnsern seligmacher/ Amen" (ebd.).

Staden kann zahlreiche Beobachtungen machen, was das Leben, die Gebräuche, die Riten, die materielle Kultur und die Religiosität des Stammes betrifft. Mit der ausführlich beschriebenen Anthropophagie Menschenfresserei des Stammes, von der er selbst bedroht war, ist das erste der beiden Erfolgsthemen benannt, denen sich Staden in seinem Bericht hauptsächlich widmet. Das zweite Erfolgsthema ist seine Reaktion auf die andauernde Todesbedrohung, sein unerschütterlicher Glaube und sein standhaftes Vertrauen auf die Hilfe seines Gottes. Damit trifft er den Nerv lutherischer Frömmigkeit: Hier liegt ein authentisches Dokument für den von Luther geforderten unbeirrbaren Fideismus vor, das Gottvertrauen trotz widriger Erfahrungen.

Stadens Bericht legt von seiner Festigkeit im Glauben immer wieder Zeugnis ab. Als der Franzose ihn – wie erwähnt – kurz nach seiner Gefangennahme wider besseres Wissen als Portugiesen denunziert, behauptet der Text: „Da wurd ich ingedenck des spruchs Jeremie cap. xvii. der da saget: Vermaledeiet sei der mensch so sich auff menschen verlasset" (fol. g ii v). Daher verlässt er sich nur noch auf seinen Gott. „Gott dem ist bekant das ellend so ich hatte/ vnd [ich] hu^{o}b so schreyend an zusingen/ den verß Nun bitten wir den heyligen geyst" (ebd.). Und Staden kann zeigen, wie der Heilige Geist in der Tat hilft, wenn man nur unerschütterlich glaubt. Zwar wähnt er sich grundlegend von Gottes Zorn getroffen und versteht Gefangenschaft und Todesbedrohung als Strafe; doch selbst in solcher Not

hält er ständige Zwiesprache mit seinem Gott, singt protestantische Kirchenlieder, spricht sich zum Trost Bibelverse vor, denkt an die Leiden Jesu vor den Juden. In der Tat erscheint immer wieder Gottes Hilfe: Die Rettung vor einem Gewitter versteht Staden als erbetenes Gnadenzeichen; als sein indianischer ‚Besitzer' erkrankt, ist dies für ihn Gottes Strafe; ein Unwetter schließlich gilt ihm als Bestrafung der Indianer und als Zeichen für ihn, dass er wieder in der Gnade steht.

Das Eingreifen seines Gottes ist schließlich klar erkennbar nicht nur für Staden, sondern auch für die Tupinambá: „Sie verwunderten sich alle/ meynten mein Gott thet was ich wo^{e}lte" (fol. [m iv] v). Gott hilft denen, die fest im Glauben sind. Für den Gnadenakt seiner Errettung gelobt Staden schließlich zu zwei Gelegenheiten, Bericht von ihr zu geben. So schiebt er auch die Bemerkung ein, er schreibe nicht, um Neues zu berichten, „sondern alleyne die erzeigte wolthat Gottes an den tag zu bringen" (fol. [k iv] v). In diesem Sinn ist seine Historia selbst ein Heilsbericht, eine frohe Botschaft, die exemplarisch die Präsenz Gottes in der Welt vor Augen führen kann. Das ans Ende von Teil eins, d. h. des Erlebnisberichts, in eine Kartusche gesetzte „VERBVM DOMINI MANET IN AETERNVM" (fol. o iii v) ist nicht allein die Devise des Landgrafen Philipp und Motto von Luthers Bibelübersetzung, sondern zugleich vom Text abgesetzter Kommentar zum Zeugnis Stadens über das Erfolgsmodell des Fideismus.

Das Ruhen in Gott und die Begegnung mit ihm sind jedoch, wie gesagt, nur der Metatext des Berichtes, die metaphysische Sinnstiftung der Erlebnisse. Stadens Wahrnehmungen in der materiellen Welt gehen als ereignisgeschichtlicher und realienkundlicher Basistext einer solchen Sinnstiftung ausführlich in sein Buch ein, und zwar so, wie sie sich durch die Aufschreib- und Kommunikationsmodelle von gleicherweise Texten und Bildern formiert und niedergeschlagen haben. Die Frage hat zu lauten, was die genannten Aufschreib- und Kommunikationsmodelle im innersten zusammenhält und wie sie notwendigerweise die Wahrnehmung einer äußeren Realität spezifisch prägen.

Diese Aufschreibmodelle sind historisch in dreifacher Gestalt mit einer je eigenen wissenschaftlichen Tradition und theoretischen Begründung zu beschreiben: als individuelle Erlebnisgeschichte und Historiographie von beobachteten Ereignissen, als geographische Regionalbeschreibung und als ethnographische Beobachtung. Alle

drei Gebiete zusammen finden sich erst seit Stadens Buch auch als Strukturmuster von Reiseberichten; sie konstituieren aber vor allem eine der, wenn nicht die akademische Leitdisziplin des protestantischen Wissenschaftsbetriebs im 16. Jahrhundert: die Geo- bzw. Kosmographie.[5]

Die Grundlagen für dieses triadische Modell der Weltkunde sind, wie bei so vielen Feldern frühneuzeitlicher Wissenschaft, in der antiken Rhetorik zu suchen. Cicero etwa sagt in *De oratore* (II 63) im Hinblick auf die Geschichtsschreibung, sie dürfe keine falschen Aussagen treffen und keine wahren unterdrücken: „Haec scilicet fundamenta nota sunt omnibus, ipsa autem exaedificatio posita est in rebus et verbis: rerum ratio ordinem temporum desiderat, regionum descriptionem [. . .].“[6] Diese in der antiken Rhetorik noch mehrfach (etwa bei Quintilian und Dionysius von Halicarnassus) anzutreffende Koppelung von Geschichtsschreibung und Topographie/Geographie wird für die frühneuzeitliche kosmographische Erfahrungswissenschaft methodenkonstitutiv.

Als deren drittes Systemelement tritt die Darstellung menschlicher Gewohnheiten auf, Ethnographie: vita et mores (Sitten) und ritus (religiöse Gebräuche und Vorstellungen). Ich verweise exemplarisch auf die bedeutende Beschreibung Nürnbergs von Konrad Celtis, den *De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae libellus* (Nürnberg 1495). Schon der Titel führt die genannten Kategorien an. Gleicherweise, um auch ein Beispiel aus der frühneuzeitlichen Theoriegeschichte zu geben, definiert Joachim von Watt in seinem Kommentar zu Pomponius Mela aus dem Jahr 1518 die Geographie als ein historio-graphisch-poetisches *genus* mit den Teilbereichen Geschichtsschreibung und Ethnographie. Es ist evident, dass diese drei Kategorien als topische Makrostruktur die Textkonstitution steuern.

Die Koppelung der Bereiche Historiographie und Geographie ist älter und damit zwingender als die Anbindung von *vita et mores*. Es ist daher nur konsequent, wenn die beiden älteren Systemteile der frühneuzeitlichen Kosmographie sich in Stadens Bericht innerhalb

---

[5] Vgl. dazu Neuber W., *Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit*, Philologische Studien und Quellen 121 (Berlin: 1991), 35–58.

[6] „Denn diese Fundamente sind allen bekannt, das Gebäude selbst aber besteht aus Sachen und Worten: das Wesen der Sachen verlangt die Ordnung der Zeitabläufe und die Beschreibung der Gegenden [. . .]“.

eines, des ersten Teils, zusammenfinden, während der ethnographische Bereich einen davon abgesetzten zweiten Teil des Buches einnimmt. D. h. Teil eins widmet sich den geographischen Gegebenheiten und den Ereignissen, die Staden erlebt hatte, Teil zwei stellt eine systematische ethnographische Beschreibung des Stammes dar und umfasst ausführlich das Ritual der Tötung eines gefangenen Feindes, seiner gleichsam anatomischen Zerteilung und seiner Zubereitung im Kochtopf und auf dem Rost.

Eine weitere strukturelle Teilung durchzieht das Buch in der Erstausgabe. Man hat es nicht mit einem Text allein, sondern auch mit Bildern zu tun. Erst beides zusammen ergibt hier wie im frühneuzeitlichen Reisebericht generell all das, was an Sinnkonstitution für den Leser zu vermitteln ist: Fremdheit, Raumsuggestion, Emotionalisierung. Im Fall von Stadens Buch sieht man, dass die zahlreichen Holzschnitte, die in den Text gestellt sind, sich zu einem Teil auf geographische Verhältnisse bzw. auf amerikanische Tiere beziehen. Zum überwältigenden Teil aber stellen die Bilder die Tupinambá, ihr tägliches Leben, ihre materielle und besonders ihre rituelle Kultur dar, und das heißt wiederum die von ihnen geübte Anthropophagie. Diese Bilder sind mehr als bloße Illustrationen – d. h. Verdoppelungen – des Textes. Zwar verweist der Text des öfteren explizit auf die Bilder, doch lösen sie sich nicht semantisch innerhalb dessen auf, was sprachlich ausgesagt wird; vielmehr kommt ihnen der Status einer zweiten Argumentation neben dem Text zu.

Diese Argumentation lässt sich je nach der Stellung und der typologisch-ikonographischen Ausgestaltung der Bilder in unterschiedlicher Weise auf den Begriff bringen. Zum einen gibt es das sachliche Demonstrationsbild, das einen unvertrauten und daher vorzeigenswürdigen Gegenstand oder ein unbekanntes Tier vorführt. Solcher Natur sind bei Staden etwa die aus dem ethnographischen Teil stammenden Bilder, die ‚indianische' Gebrauchsgegenstände und exotische Tiere zeigen. Diese Bilder sind auf der Buchseite stark mit dem Text verschränkt; ihre eigenständige Leistung ihm gegenüber besteht hier in der Konkretisierung der vorgeführten Sache, wo deren sprachliche Beschreibung notwendig abstrakt bleibt [Abb. 1: fol. r r].

Dann gibt es jenen Bildtypus, dessen Leistung vor allem in der Suggestion der Distanz des fremden Raumes zum eigenen Erfahrungsraum der Leser besteht. Dazu zählen die Bilder von fahrenden Schiffen ebenso wie die Landkarte, die den fremden Ort situiert, an dem sich die Handlung der vom Text präsentierten Erzählung abspielt

SJe machen eyne platten vff jrem haupt/ laſſen drumb her eyn krenglein von haren wie eyn mönch. Jch hab ſie offt gefragt/ woher ſie das muſter der haarhetten/ Sagten ſie/ Yhre vorvätter hettens an eynem Manne geſehen/ der hette Meire Humane geheyffen/ vnd hette vil wunderbarlichs dings vnter jnen gethan/ vnd man wil es ſei eyn Prophet oder Apoſtel geweſen.

Weiter fragte ich ſie/ womit ſie hetten die har konnen abſchneiden/ ehe jnen die ſchiff hetten ſcheren bracht/ ſagten ſie hetten eynen ſtein keil genomen/ hetten eyn ander ding darunter gehalten/ darauff die har abgeſchlagen/ dañ die mittelſte platte hatten ſie mit eynem ſchiber/ eyns gehellen ſteyns/ welche ſie vil brauchen zum ſcheren/ gemacht. Weiter haben ſie eyn ding von roten feddern gemacht/ heyſſet kannittare/ das binden ſie vmb den kopff.

Sie haben auch in den vnderſten lippen des mundes/ eyn groß loch/ das machen ſie von jugent auff/ wañ ſie noch jungen ſein/ ſtechen ſie jnen mit eynem ſpitzen hirtzhorns knochen eyn löchlin hindurch/ darin ſtecken ſie dañ eyn ſteynlein oder

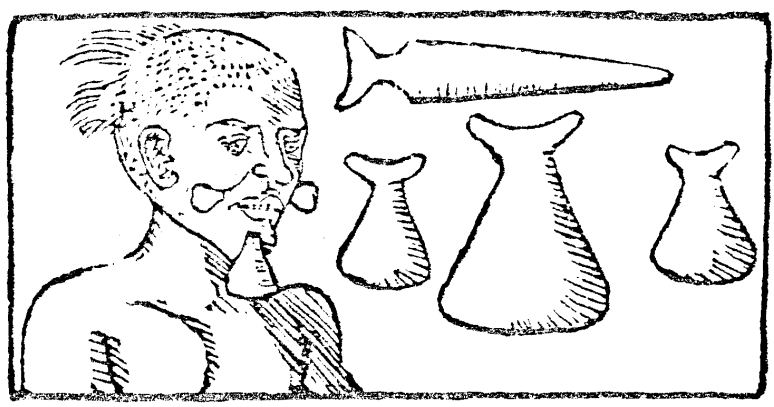


Abb. 1. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. r r.

[Abb. 2: vor fol. a]. Von diesem Typus aus ist es nur ein kleiner Schritt zu dem dritten Bildmodell, das eine Kombination aus dem ersten und dem zweiten darstellt und zusätzlich zur Deskription noch ein Element von Handlung einführt. Hierzu sind die Abbildungen zu rechnen, die verschiedene Kämpfe in eine typologisch reduzierte Landschaft setzen (vgl. Abb. 3: fol. b r). Dazu gehören aber auch die zahlreichen ethnographischen Bilder, auf denen das Alltagsleben der Tupinambá sichtbar gemacht wird, nicht zuletzt jene längere Sequenz von Bildern, die die rituelle Tötung, Zerlegung und Verspeisung eines Gefangenen vorführen [Abb. 4: fol. t iii r; Abb. 5: fol. t iii v; Abb. 6: fol. [t iv] r]. Dass diese Bilder einen stark emotionalisierenden Gestus haben, braucht angesichts der radikalen Fremdheit der in ihnen gezeigten Gegenstände, Menschen und Handlungen nicht betont zu werden.

Dass Stadens Buch als erster deutscher Reisebericht den vorgeführten komplexen und gleichzeitig klaren Struktur- bzw. Konstitutionsprinzipien gehorcht, hebt ihn auf die Höhe der zeitgenössischen Wissenschaftlichkeit. Eine solche Leistung lässt sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Stadens eigenem Vermögen zuschreiben. Mit anderen Worten: Staden hatte, wenn nicht einen ghost-writer, so doch einen Mentor, der ihm die helfende Hand seiner Gelehrtheit bot, als es daran ging, über seine Erfahrungen Zeugnis abzulegen. Der Mentor Stadens war Johann Eichmann, der in humanistischer Manier seinen Namen zu Dryander gräzisiert hatte. Dryander stammte wie Hans Stadens Vater aus Wetter und war ein Freund der Familie.

Dryanders Interesse an Hans Staden und seinen Erlebnissen ging jedoch über ein möglicherweise freundschaftlich-privates weit hinaus. Seinem Stand nach war er nämlich Professor an der 1527 gegründeten Universität Marburg, der ersten lutherischen Universität der Welt. Geht man von der allgemeinen Konfessionalisierung der Wissenschaften im 16. Jahrhundert aus, dann wird zum einen Dryanders legitimatorisches Interesse an der Veröffentlichung von Erlebnissen klar, die den lutherischen Fideismus empirisch und dogmatisch stärken und auch seinem Landesherrn propagandistisch nützen mussten. Zum andern aber war Dryander Professor für Mathematik und Medizin; er hatte sich auf Astronomie, auf Diätetik, die umfassend das tägliche Leben des Menschen in den Blick nahm, und auf Anatomie spezialisiert. Die Prädominanz der Anatomie im bildlichen Anthropophagiediskurs geht mit aller Wahrscheinlichkeit auf Dryanders Rechnung.

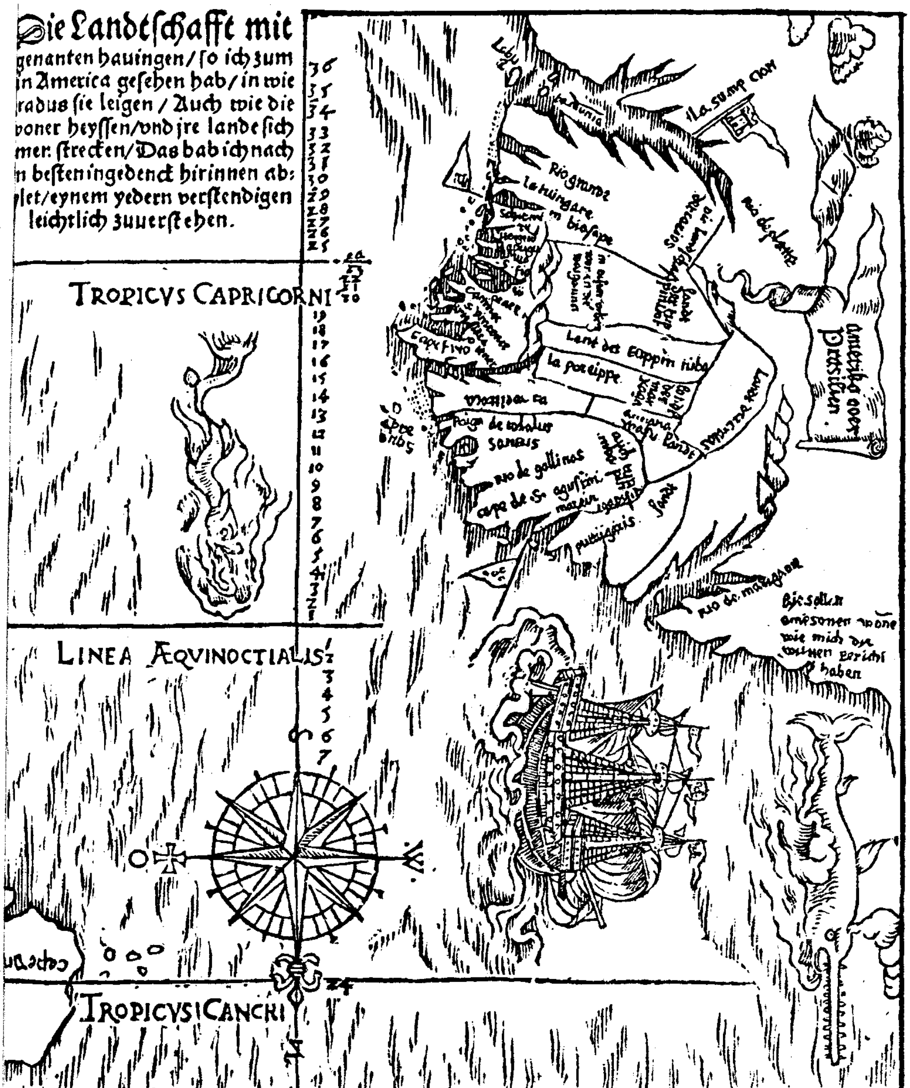
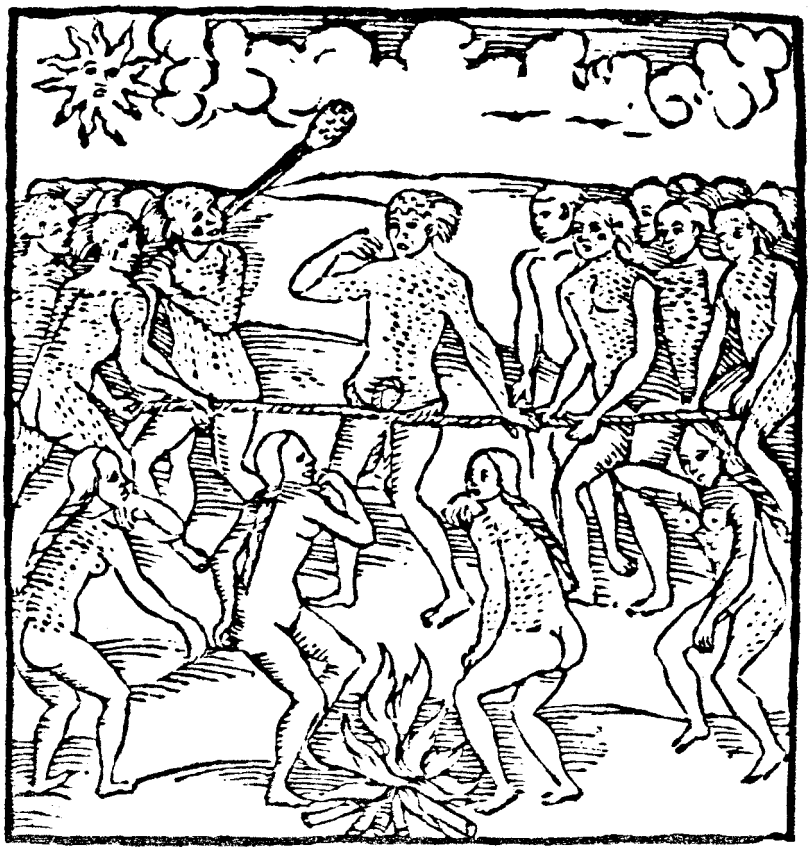


Abb. 2. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), Abb. vor fol. a.

ten vns in den ſchiffen nichts thun/Aber ſie wurffen vil truckenes holtzes auß jrer ſchantze zwiſchen das vfer vñ ſchiff/ vermeynten das anzuſtecken/ jres pfeffers der da im lande wachſſet/ darin zuwerffen/ vnd vns mit dem dampffe auß den ſchiffen zujagen. Aber es geriet jnen nicht/ mitler weil kam die flůt wider. Wir fůhren zů dem flecken Tammaraka/ Die inwoner gaben vns victalia/ Darmit fůhren wir widerumb nach der belegerung bei dem vorigen ort/ hatten ſie vns die fart wider gehindert/ Alſo/ Sie hatten beume/ wie

b

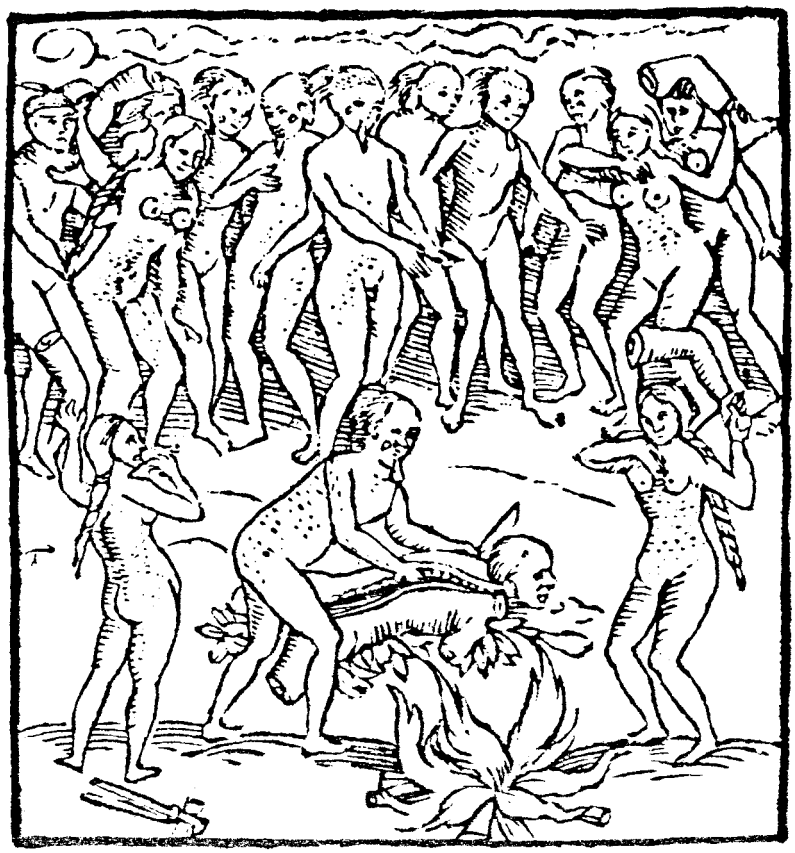
Abb. 3. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. b r.



Welches nun eyn ehr vnter jnen iſt / dañ nimpt der wider-
eumb das holtz / der den todt ſchlagen ſol / vnd ſagt dann / Ja
hie bin ich / ich wil dich tödten / dann die deinen haben meiner
freunde auch vil getödtet vnd geſſen / antwortet er / wann ich
todt bin / ſo habe ich noch vil freunde / die werden mich wol
rechen / darmit ſchlecht er jnen / hinden auff den kopff / das jm
das birn daraus ſpringt / als bald nemen jn die weiber / zihen

t iu

Abb. 4. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. t iii r.



in auff das fewer/ kratzē im die haut alle ab/ machen in gantz weis/ stopfen im den hinderſten mit eynem holtze zů/ auff das im nichts entgehet.

Wann im dann die haut abgefeget iſt/ nimpt jn eyn mans perſon/ ſchneidet im die beyne vber den knihen ab/ vnnd die arme an dem leibe/ dann komen die vier weiber vnd nemen die vier ſtücke/ vnd lauffen mit vmb die hütten her/ machen eyn

Abb. 5. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. t iii v.

eyn groß geſchrey/von freuden/darnach ſchneiden ſie jm den rücke mit dem hinderſten von dem vortheyl ab / daſſelbige theylen ſie dann vnter ſich / aber das ingeweyd behalten die weiber/ſieden/vnd in der brüe machen ſie eynen brei/ mingau genant/den dincken ſie vnd die kinder/das ingeweyd eſſen ſie/eſſen auch das fleyſch vmb das haupt her/das hirn in dem heubt/die zungen/ vnnd weß ſie ſunſt daran genieſſen

Abb. 6. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. [t iv] r.

Hans Stadens Bericht trägt in seinem Titel der eben beschriebenen Struktur Geltung. Der Primat kommt der ‚historia' zu, an zweiter Stelle erst rangiert die ‚descriptio': *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor vnd nach Christi geburt im Land zu*^{o} *Hessen vnbekant/ biß vff dise ij. nechst vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfarung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibt.*[7]

Der Text liegt in den beiden autorisierten Drucken, die 1557 bei Andreas Kolbe in Marburg publiziert wurden, praktisch ohne Marginalien vor, in den frühen nicht-autorisierten Drucken des deutschen Marktes lagern sich allerdings umfangreiche Marginalienapparate an, deren Topik Aufschluss geben kann über unterschiedliche und wesentliche Aspekte frühneuzeitlicher Textpraxis in einem weiten Sinn: über Vermarktungsstrategien im allgemeinen, über Kommunikations- und Funktionswechsel im buchhändlerischen wie im gattungstheoretischen Sinn, über sozialgeschichtliche Prozesse also, und schließlich über das, was man kulturelle Aneignung von Wissen nennen könnte – von Wissen, das lange präsent gehalten wird, aber umso mehr der ständig wechselnden Verfügung bedarf, als es – als Literatur – in letzter Konsequenz Alteritätswissen ist, das nicht ein für alle Mal durch das Identitätswissen der sozialen Praxis aufgehoben werden kann. Hier lässt sich zeigen, dass die Marginalie der durchaus nicht randständige Ort kultureller, d. h. kognitiver Praxis ist.

Die Bildausstattung von Stadens Bericht verändert sich auf dem deutschen Markt indessen nicht so signifikant. Von einem orientalisch illustrierten (1557) und einem bildlosen Druck (1567) abgesehen, hat man es mit einem stabilen Bestand von Illustrationen zu tun. Hier vollzieht sich zwar der technische Wechsel von den Holzschnitten der Erstausgabe hin zu den elaborierten Kupferstichen der von den de Brys veranstalteten Ausgaben. Doch gerade die stärker illusionistische Inszenierung der Kupferstiche unterstreicht die Bedeutung des unverändert vorhandenen Kannibalismuskomplexes.

Erst der niederländische Markt verändert die Bildargumentation gegenüber dem Text und damit die kognitive Steuerung des Lesers. Für den Zeitraum von 1595–1715 führt der niederländische *Short*

---

[7] Vgl. (Hans Staden:) *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/ Nacketen/ Grimmigen Menschfresser Leuthen/ in der Newenwelt America gelegen/ vor vnd nach*

Title Catalogue die folgenden niederländische Ausgaben an:[8]

1. Amsterdam 1595:
   Vvaerachtige historie ende beschrijuinge eens landts in America gheleghen, wiens inwoonders wilt, naect, seer godtloos, ende wreede menschen eeters zijn. Amstelredam (C. Claesz.: 1595) (8°).
2. Amsterdam 1630:
   Beschrijvinghe van America, wiens inwoonders wilt, naeckt, seer godtloos ende wreede menschen-eters zijn. Amsterdam (B. Jansz.: 1630) (4°).
3. Amsterdam 1634:
   Beschrijvinghe van America, wiens inwoonders, wildt, naeckt, seer godloos, ende wreede menschen-eters zijn (B. Jansz.: 1634) (4°).
4. Amsterdam 1638:
   Beschrijvinghe van America, wiens inwoonders, wildt, naect, seer godloos, ende wreede menschen-eters zijn. Amsterdam (B. Jansz.: 1638) (4°).
5. Amsterdam vor 1650:
   Beschrijvinghe van America wiens inwoonders wildt, naeckt, seer godloos, ende wreede menschen-eters zijn. Amstelredam (B. Jansz.: [zweite Hälfte 17. Jahrhundert]) (4°).
6. Utrecht 1685:
   Beschrijvinge van America, wiens inwoonders wild, naeckt, seer godloos, en wreede menschen-eters zijn (J. van Poolsum: 1685) (4°).
7. Leiden 1706:
   De voorname scheeps-togten van Jan Staden [. . .] *na Brazil, gedaan anno 1547 en 1549* (P. van der Aa, 1706. In *Nauwkeurige versameling*, Bd. 15, 1707) (8°).
8. Leiden, zwischen 1706 und 1711:
   De voorname scheeps-togten van Jan Staden [. . .] *na Brazil, gedaan anno 1547 en 1549* (P. van der Aa: [zwischen 1706 und c. 1711]. In *De aanmerkenswaardige voyagien door Francoisen, Italiaanen, Deenen, Hoogduytsen* [. . .] *gedaan na Oost- en West-Indiën*, Bd. 1, c. 1711) (2°).

Christi geburt im Land zu° Hessen vnbekant/ biß vff dise ij. nechst vergangene jar/ Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfarung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibt. Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/ H. Philipsen Landtgraff zu° Hessen/ Graff zu° Catzenelnbogen/ Dietz/ Ziegenhain vnd Nidda/ seinem G.H. Mit eyner vorrede D. Joh. Dryandri/ genant Eychman/ Ordinarij Professoris Medici zu° Marpurgk. Jnhalt des Büchlins volget nach den Vorreden. Getruckt zu° Marpurg / im jar M.D. LVII. Faks. Hrsg. v. G.E.T. Bezzenberger (Kassel: 1978). – Die Zitate werden im Text nachgewiesen (Foliierungsnachweise in Klammer nach dem Zitat).

[8] Neuber, „Die Drucke, Tl. 1“, 77f. verzeichnet für denselben Zeitraum mehr als die doppelte Menge an Ausgaben.

Diese relativ große Zahl von Ausgaben ist keine Singularität, sondern vielmehr eingebettet in eine rege Verlagstätigkeit auf dem Gebiet der Kartographie und der Reiseliteratur vor dem Hintergrund des Aufschwungs, den Amsterdam als Handelsmotropole nimmt und den der Aufschwung des Buchhandels begleitet.[9]

Ein Blick auf die Verlags- und Buchhandelshäuser, die Staden auflegten, kann diese Einschätzung bekräftigen. Da ist zunächst Cornelis Claesz (ca. 1551–1609; tätig 1582–1609); er war einer der größten Drucker und Buchhändler im letzten Viertel des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Seine verlegerischen Hauptgebiete stellten die Schiffahrt, Geographie und Reisen dar. Claesz ist Mitherausgeber des Mercator-Atlas. Voraussetzung für ein solches Verlagsprogramm sind ausgedehnte internationale Kontakte. Claesz betrieb Handel mit deutschen, französischen und englischen Büchern; ab 1590 ist er auf der Frankfurter Buchmesse vertreten.[10]

Die Ausgabe von Hans Stadens Bericht war nicht der einzige von Claesz verlegte Reisebericht in niederländischer Übersetzung. Daneben veröffentlichte er noch Juan González de Mendozas Chinabericht (1595) und Jean de Lerys Brasilienreise (1597). Sein Staden ist vermutlich das Produkt einer älteren Übersetzung, die Einleitung „Die Boeckdrucker totten Leser" ist datiert Antwerpen 1558.

Claesz' Staden-Ausgabe hängt, man vergleiche zunächst den Titel, deutlich von der deutschen Erstausgabe ab: *Vvaerachtige Historie en- beschrijuinge eens Landts in America ghelegen/ wiens inwoonders Wilt/ Naect/ seer godtloos/ ende wreede Menschen eeters zijn. Beschreuen door Hans Staden van Hamborch wt lant te Hessen/ die welcke seluer in persone het lant America besocht heeft. Nu niews wt den Hoochduytschen onergheset.*[11]

Bei Claesz ist eine Disjunktion von Text und Bildprogramm festzustellen. Der Text bewahrt alle Details der Kannibalismus-Schilderung, die insgesamt 13 – auch wiederholt eingesetzten – Bilder basieren zwar auf jenen der Marburger Ausgabe und sind wie dort als

---

[9] Vgl. dazu auch van Eeghen I.H., *De Amsterdamse boekhandel 1680–1725. Deel V: De boekhandel van de Republiek 1572–1795* (Amsterdam: 1978).

[10] Vgl. dazu immer noch Burger C.P.: „De Amsterdamse uitgever Cornelis Claesz (1578–1609)", in *Handelingen van het Eerste Wetenschappelijk Vlaamsch Congress voor Boek- en Bibliotheekwezen. 1930.*

[11] [recte: ouergheset]. Gedruckt t'Amstelredam/ voor Cornelis Claesz/ op t'Water by d'Oude Brugge int Schryfboeck. Anno 1595.

Holzschnitte ausgeführt, haben aber mehr räumliche Tiefe; zudem ändert sich das gesamte Ausstattungskonzept: einige Bilder werden weggelassen bzw. verändert. Am wichtigsten aber ist: Das Thema des Kannibalismus wird bildlich zurückgenommen. Menschliche Gliedmaßen, die von den Wilden gebraten werden, sind nicht zu sehen; nur ein Bild [Abb. 7] zeigt den Akt des Kochens und Verspeisens von Leichenteilen. Gerade hier aber werden die Indianer in einem Haus gezeigt, nicht im Freien, d. h. es gibt eine Annäherung an niederländische Häuslichkeitsdarstellungen der Zeit, wodurch die Wilden in den Stand des Zivilisierten gerückt werden. Ähnlich disponiert ist auch das Bild zum 30. Kapitel [Abb. 8]: Der Text erzählt, wie die Wilden sich versammeln, um zu entscheiden, ob Staden nun gegessen werden soll. Der Holzschnitt dagegen zeigt eine Familie; die Mutter winkt dem Kind zu, es ergreift die Hand des größeren Bruders, der Vater ist auf dem Weg zur Jagd. Das ist eine niederländische Genreszene, ins ‚Wilde' übersetzt.

Die Bilder hier sind stärker auf das Narrative hin orientiert, d. h. sie kondensieren mehr Handlung. Das Titelbild ist die erweiterte Fassung jenes Bildes, das in der Marburger Ausgabe den ethnographischen Teil eröffnet und wird bei Claesz dann im ethnographischen Teil wiederholt. Teilweise sind Bilder, die aus dem ethnographischen Teil stammen, in den narrativen vorgezogen und werden im deskriptiven Teil wiederholt. Nur ein neues Bild ist hinzugekommen. Bilder aber, die Gegenstände aus der materiellen Kultur der Indianer zeigen, sind weggelassen.

Der zweite niederländische Verleger von Hans Staden ist Broer Jansz (tätig 1603–1652). Er ist als Zeitungsdrucker hervorgetreten, der eine Vorliebe für sicheren Gewinn erkennen läßt, so dass die Vermutung naheliegt, Staden sei ein populärer Lesestoff in den Niederlanden gewesen. Auch die Tatsache, dass Jansz zwischen 1630 und etwa 1650 gleich vier Ausgaben von Staden drucken konnte, spricht dafür.

Claesz' Ausgabe war, was den Titel betrifft, noch der deutschen Erstausgabe wörtlich gefolgt. Demgegenüber rücken die Editionen von Jansz und auch von Jurriaen van Poolsum (tätig 1669–1690) mit ihren identischen Titeln den Aspekt der geographischen Beschreibung in den Vordergrund: *Beschrijvinge van America, wiens inwoonders wild, naeckt, seer godloos en wreede menschen-eters zijn.* Die ‚historia', das Kernstück der frühen Editionen, interessiert ab 1630 nicht.

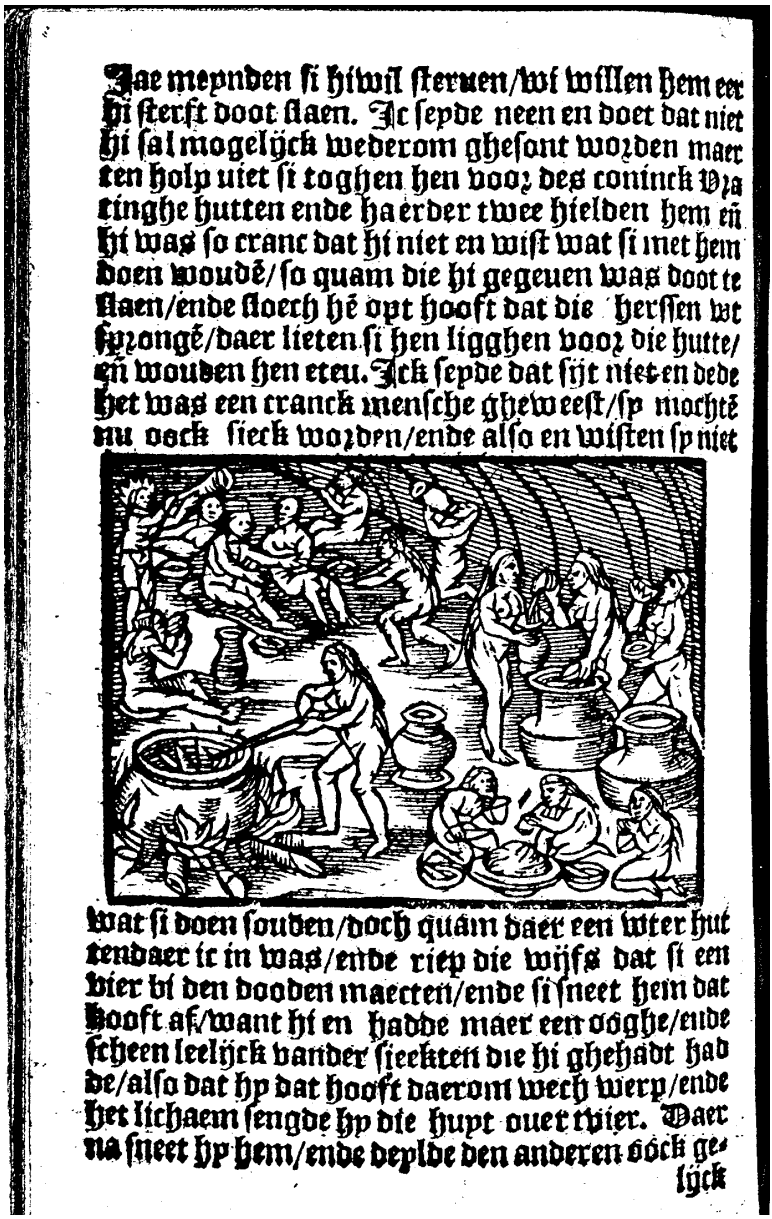
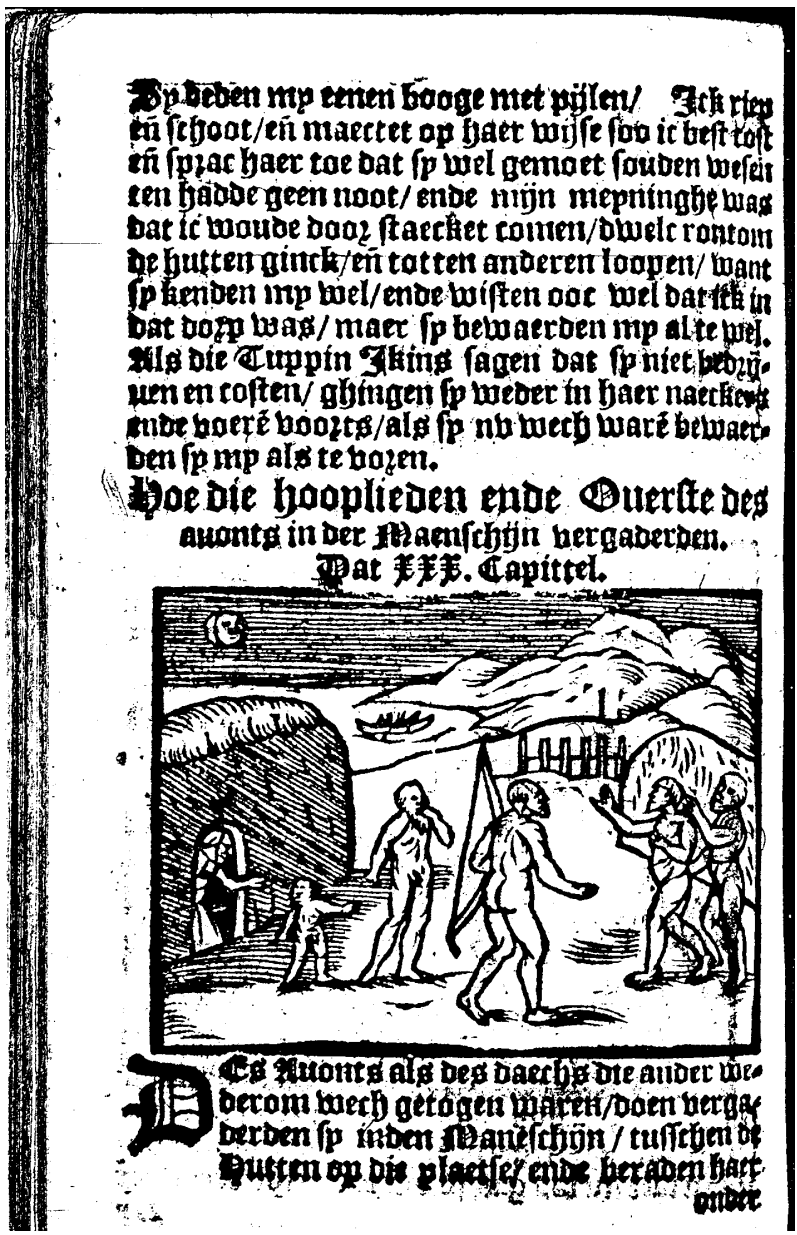


Abb. 7. Cornelis Claesz, *Uvaerachtige Historie en beschrijuinge eens Landts in America ghelegen* [. . .] (Amsterdam: 1595).



Op beden my eenen booge met pijlen/ Ick riep en schoot/eñ maectet op haer wijse soo ic best cost eñ spiac haer toe dat sy wel gemoet souden wesen ten hadde geen noot/ ende mijn meyninghe was dat ic woude dooz staecket comen/dwelc rontom de hutten ginck/eñ totten anderen loopen/ want sy kenden my wel/ende wisten ooc wel dat ick in dat dorp was/ maer sy bewaerden my al te wel. Als die Tuppin Iking sagen dat sy niet bedwingen en costen/ ghingen sy weder in haer naecken ende voeren voorts/als sy nu wech ware bewaerden sy my als te vozen.

Hoe die hooplieden ende Overste des auonts in der Maenschijn vergaderden. Dat XXX. Capittel.

Des Auonts als des daechs die ander weederom wech getogen waren/doen vergaderden sy inden Maneschijn / tusschen de hutten op die plaetse/ ende beraden haer onder

Schließlich zu Pieter van der Aa (1659–1733; tätig 1682–1729),[12] der zu seiner Zeit einer der wichtigsten Drucker in Leiden war. Während der ersten zehn Jahre seiner Tätigkeit ist er auf gelehrte Bücher in Latein und Französisch konzentriert. In den neunziger Jahren entwickelt er eine Vorliebe für große Prestigeprojekte, wie etwa die *Opera Omnia* von Erasmus (1703–1706), die bis ins 20. Jh. die Standardausgabe blieben.

Von den *Zee en land-reysen na Oost- en Westindien*, in denen auch van der Aas Staden erschien, existieren zwei Ausgaben, eine in Oktav 1706f. (in 130 Lieferungen mit separaten Titelblättern als Sammlung von insgesamt 28 Teilen mit jeweils eigenem Register) und in Folio um 1712 (eine Teilausgabe in vier Sammelbänden zu je zwei Teilen).

Van der Aas Staden geht auf eine de-Bry-Ausgabe zurück, die er selbst in seiner umfangreichen Bibliothek besaß. Entsprechend rückt hier wieder stärker die ‚historia' in den Vordergrund: *De voorname scheeps-togten van Jan Staden [. . .] na Brazil, gedaan anno 1547 en 1549.*

Die Ausgabe, die ca. 1711 erschien, ist mit insgesamt 25 Bildern (davon zwei Landkarten) ausgestattet, die als Kupferstiche ausgeführt sind; sie wurden von van der Aa sämtlich neu angefertigt. Einige der Illustrationen basieren auf de Bry (ein Bild ist übernommen aus de Brys Ausgabe von Jacob l'Hermit: Eine Schiffahrt der Holländer unter Admiral Jacob Eremiten), der Rest ist neu. Zu den motivlichen Neuerungen zählt v. a. der Himmel [Abb. 9], ein bedeutendes Element der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts; neu ist zudem die perspektivische Ausrichtung auf die Augenhöhe des Betrachters anstelle eines sehr hohen Horizonts, der bei de Bry zur Vogelperspektive und zur Distanzierung des Betrachters führt. Neu sind aber v. a. die drei Seestücke, die es bei de Bry nicht gab [Abb. 10–12].

Der Kannibalismus ist bildlich weiterhin präsent, aber stark reduziert und überformt. Von sechs einschlägigen Bildern bei de Bry werden zwei exakt übernommen und zwei in bearbeiteter Form; hier wird der Kannibalismus weniger betont. Eines der beiden gegenüber de Bry fortgefallenen Bilder zeigte eine Horde Wilder, die auf

[12] Vgl. dazu auch Hoftijzer P.G., *Pieter van der Aa (1659–1733). Leids drukker en boekverkoper*, Zeven Provincienreeks 16 (Hilversum: 1999).

Abb. 9. Ansicht von Brasilien, Kupferstich, in: *De voornaame scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 3f.

Abb. 10. Seestück, Kupferstich, in: *De voornaame scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 5f.

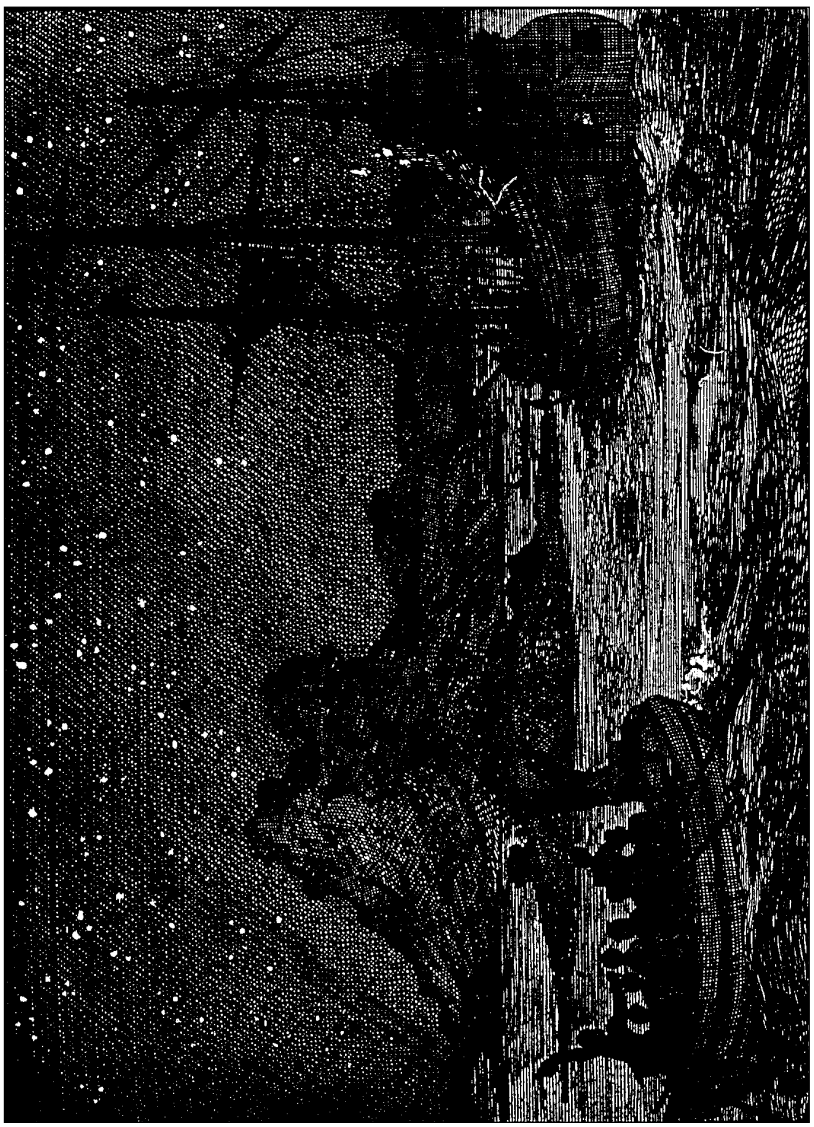


Abb. 11. Nächtliches Sestück, Kupferstich, in: *De voorname scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 9f.

Abb. 12. Schiffbruch, Kupferstich, in: *De voornaame scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 15f.

einem großen Feuer menschliche Gliedmaßen braten und mit Appetit verspeisen. Das zweite unterdrückte Bild zeigte die Schlachtung eines Gefangenen [Abb. 13]. Sein deutlichster Referenztext lautet bei de Bry: „jhre Dörffer wenig haben vber sieben Hütten/ lassen einen Platz zwischen den Hütten/da sie ihre Gefangene auff todtschlagen", gefolgt von einer technischen Beschreibung der Befestigung eines Dorfes. Das Bild ist noch vor seiner deskriptiven Leistung auf den Schock der kannibalistischen Gefangenentötung orientiert, auf eine exemplarische Handlung, auf ‚historia'.

Nicht so bei van der Aa. An die Stelle von de Brys Bild tritt ein neues, anderes, das einen im Vordergrund liegenden toten Mann zeigt [Abb. 14]. Der nächstliegende Referenztext ist in der niederländischen Übersetzung identisch mit dem deutschen: „Weynige harer Dorpen hebben meer dan seven sulker Hutten. Tusschen deselve latense een ruymte/ in welkese hare Gevangene dood slaan" (Sp. 58). Van der Aas Bild argumentiert allerdings nur beiläufig mit dem Akt des Tötens, vor allem aber mit dem Raum. Das Thema ist hier, wie in vielen anderen Bildern, der Raum selbst und seine Deskription.

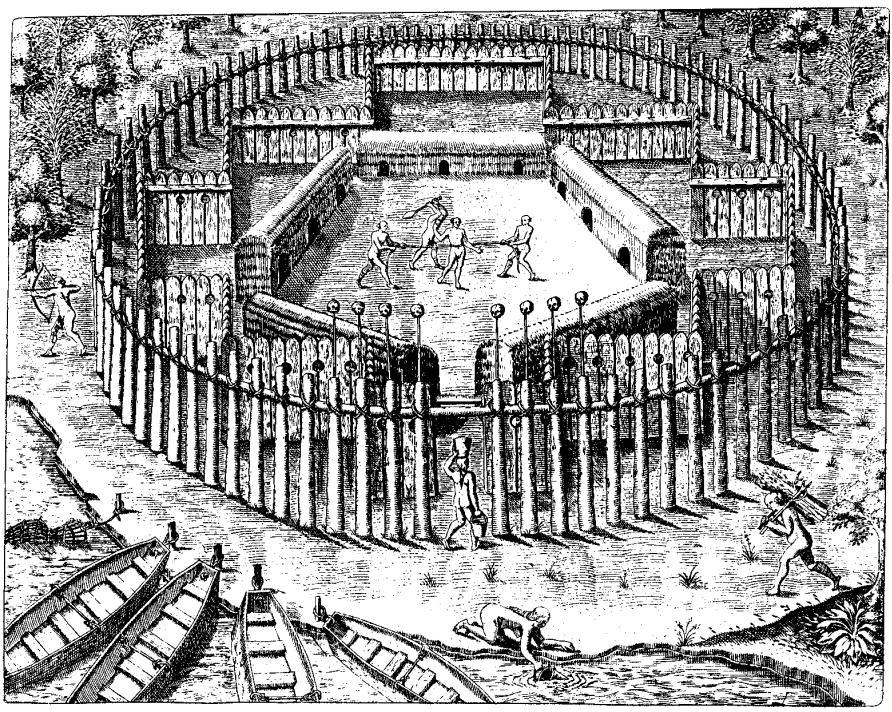
Ich komme zu einem ersten Resümee. Bei Claesz wird das Thema Kannibalismus in den Bildern fast völlig unterdrückt. Man könnte einerseits von einer Idealisierung der Indianer sprechen, was einer calvinistischen Tradition entspricht, wie sie bei Jean de Lery vorgegeben ist. Andererseits aber ist die weitestgehende Eliminierung des Kannibalismus aus der bildlichen Argumentation eine Absage an das zentrale ‚historia'-Element des Textes. Dies ist die Voraussetzung für die weiteren Titeleien des 17. Jahrhunderts, die ausschließlich mit dem Aspekt der ‚descriptio', der Beschreibung Brasiliens, argumentieren.

Ähnlich liegen die Dinge bei van der Aa. Auch hier treten Text und Bild auseinander, vor allem in Form eines Diskurses der Deskription, der zur Gänze aus der spektakulären niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gezogen ist. D. h. die Überwältigung durch das Grausame, wie die deutsche Überlieferung herausgestellt hatte, ist einer Überwältigung durch die graphische Imitation der Landschaftsmalerei gewichen.

An dieser Stelle muss das niederländische Interesse an Brasilienberichten kurz erklärt werden, um zu verdeutlichen, warum sich Stadens Text, auch jenseits einer zunehmend schwindenden Aktualität, so lange auf dem Buchmarkt halten konnte. Wie nicht anders zu erwarten, liegt dem Informationsbedürfnis eine politisch-ökonomische Motivation zugrunde. Die Niederlande, eine aufstrebende

70 Historia der Innwohner Americæ/

dere örter/ vnnd weñ ſie wöllen jhre Hütten machen/ verſamlet ein Oberſter vnter jhnen/ein Parthey oder viertzig/ Mann vnd Weib/ ſo viel er bekommen kan/ das ſeyn gemeinlich Freunde vnd Verwandten.



Hütten. Dieſelbigen richten eine Hütten auff/ welche iſt vngefehrlich viertzehẽ Füſſe breit/ vnd wol hundert vnd fünfftzig Füſſe lang/ darnach jhrer viel ſeyn. Seind vngefehrlich zwo Klaffern hoch/ ſeyn oben rund wie ein Kellergewelb/ dieſelbigen decken ſie dicke mit Palmenzweigen/ daß es nicht darein regnet/ die Hütte iſt alle offen innwendig/ es hat keiner kein ſonderlich zugemacht Gemach/ ein jedes der Partheyen/ Mann vnnd Weib hat einen raum in der Hütten/ auff einer ſeitẽ/ von zwölff Füſſen/ auff der andern ſeiten/ deſſelbigẽ gleichen ein ander Parthey/ ſo ſey jre Hütten voll/ vnd ein jede Parthey hat jr eygen Fewer/ der Oberſte der Hütten hat ſein Loſament mitten in der Hütten/ ſie haben allgemeinlich drey Pförtlin/

Abb. 13. Ansicht eines indianischen Dorfes mit ritueller Tötung eines Gefangenen, Kupferstich, in *Drittes Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg auß Hessen/ auß eigener erfahrung in Teutsch beschrieben* (Frankfurt a.M., Theodor de Bry: 1593), S. 70.

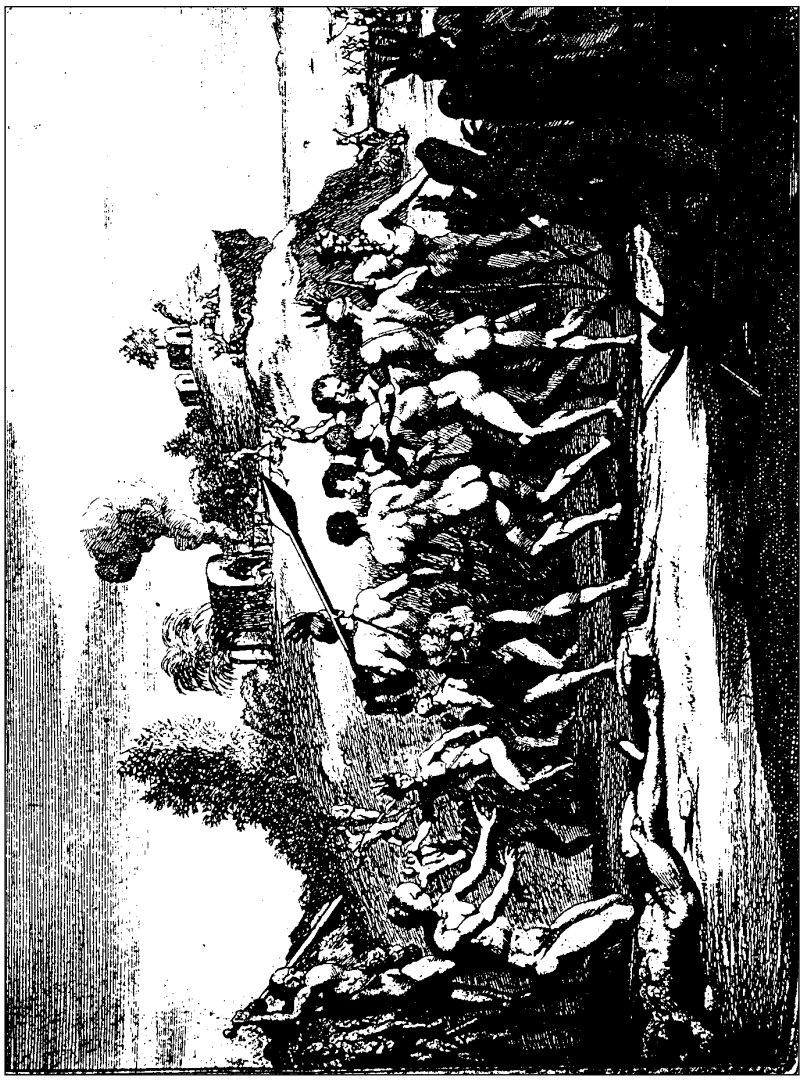


Abb. 14. Tötung eines Gefangenen, Kupferstich, in: *De voornaame scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 57f.

Kolonial-macht, besetzten Bahia von 1624 bis 1627 und Pernambuco von 1630 bis 1654.

Solche Vorgänge sind seit dem 15. Jahrhundert nicht weiter bemerkenswert. Bemerkenswert und einzigartig indessen ist die Art, wie die Niederländer auf das eroberte Gebiet reagierten, wie sie sich zu ihm verhielten. Der in den Jahren 1636–1644 als Generalgouverneur der Westindischen Kompanie in Brasilien tätige Johann Maurits von Nassau-Siegen ließ nämlich eine Art visueller Gesamtaufnahme der neuen Kolonie durchführen – ein Unterfangen, das als die größte und bedeutendste Sammlung ihrer Art[13] bis hin zu Captain Cook im späten 18. Jahrhundert zu bezeichnen ist. Ein „beispiellose[s] Team von Beobachtern und Beschreibern" stellte einen „einzigartigen Bildbericht über Brasilien zusammen, über das Land und seine Bewohner, seine Flora und seine Fauna."[14] Zu den heute berühmtesten Dokumenten zählen die topographischen Veduten von Frans Post und die ethnographischen Darstellungen von Albert Eckhout. Beide Künstler haben ihre visuellen Beschreibungen als Ölgemälde gefertigt.

Was Stadens Titel seit der Erstausgabe aus gattungstheoretischen Gründen ins Treffen führt, die „Beschreibung einer Landschaft", wird in den niederländischen Ausgaben zu Beginn des 18. Jahrhunderts ins Visuelle übersetzt, wird als topographische Ansicht wiedergegeben. Der Kupferstich lässt sich dabei verstehen als medial transponiertes Ölgemälde, als dessen in seiner ästhetischen Wirkung analoges Gegenstück.

Ein Paradigmenwechsel vollzieht sich damit von den deutschen zu den niederländischen Ausgaben, und zwar als ein dreifacher Substitutionsakt:

- Geschichte → Chorographie
- Handlung → Ort
- Zeit → Raum.

Eine derartige Substitution ist gerade deshalb möglich, weil die niederländische Kunst im Unterschied zur italienischen nicht text- bzw.

---

[13] Vgl. dazu van Nassau-Siegen J.M., „1604–1679: A humanist prince in Europe and Brazil. Essays on the occasion of the tercentenary of his death", in van den Boogart E. – Hoetink H.R. (Hrsg.), *The Hague, Johan Maurits van Nassau* (Stichting: 1979), besonders den Aufsatz von Joppien R., „The Dutch Vision of Brazil".

[14] Alpers S., *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorw. v. Wolfgang Kemp. 2., durchges. Aufl. (Köln: 1998), 279.

narrationsbezogen ist, wie Svetlana Alpers gezeigt hat, sondern deskriptiv. Dass der Substitutionsprozess indessen überhaupt möglich war, beweist keineswegs ganz allgemein, dass das Medium Bild im Gefüge des Buchdrucks den Leitdiskurs darstellte; die Substitution zeigt allerdings an, dass die niederländische Malerei sich Deskriptionsregeln zu eigen gemacht hatte, die mit der Gattungspoetik des Reiseberichts einen gemeinsamen wissenschaftshistorischen Ort teilt.

Die hier einschlägigen Darlegungen von Alpers[15] lauten in einem kurzen Resümee wie folgt: ‚Beschreiben' ist ein Begriff aus der Rhetorik. In der Verwendung durch die Geographen der Renaissance bezeichnet es „die Art, in der Bilder, wie ein geschriebener Text, gezeichnet oder beschriftet werden. Es macht [. . .] auf eine Erscheinungsform der bildlichen Repräsentation"[16] aufmerksam. Dazu tritt der Begriff ‚Landschaft': Er bezeichnet ebenso eine Region wie eine topographische Vedute [Abb. 15]. In diesem Sinne ist die niederländische Kunst deskriptiv. Die niederländischen Künstler betrachteten trotz der italienischen Perspektive-Traktate (das Bild als Fenster) „das Bild weiterhin viel stärker als eine Fläche [. . .], auf die die Welt eingeprägt werden konnte, denn als eine Bühne für gewichtige menschliche Handlungen."[17] Dies bezeichnet eine Abkehr von der ‚historia', wie sie auch für die Staden-Ausgaben der niederländischen Überlieferung kennzeichnend ist. Dies bezeichnet aber auch eine Affinität der Malerei zum Buchdruck, d. h. zum Illusionismus des Kupferstichs.

Überdies ist die „Malerei des Nordens [. . .] den Landkarten verwandt, während die albertischen Bilder es nicht sind."[18] Eine bedeutende Gruppe von Bildern der niederländischen Landschaftsmalerei hat daher „ihre Wurzeln in kartographischen Methoden."[19] D. h. die niederländische Landschaftsmalerei ist zeichnerischen, graphischen Ursprungs, auch wenn sie sich von dieser Manier löst und gänzlich eben malerisch wird. Im Buchdruck, so ließe sich ergänzen, kehrt sie zu diesen Wurzeln zurück. Als Johan Blaeu im Jahre 1663 seinen zwölfbändigen Atlas veröffentlichte, schrieb er in der Dedikation an Ludwig XIV.: „Die Geographie ist das Auge und das

---

[15] Vgl. 238–249. – Vgl. dazu auch Büttner N., *Die Erfindung der Landschaft: Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels*, Rekonstruktion der Künste 1 (Göttingen: 2000).
[16] Alpers, *Kunst*, 238.
[17] Ebd., 240.
[18] Ebd., 242.
[19] Ebd., 246.

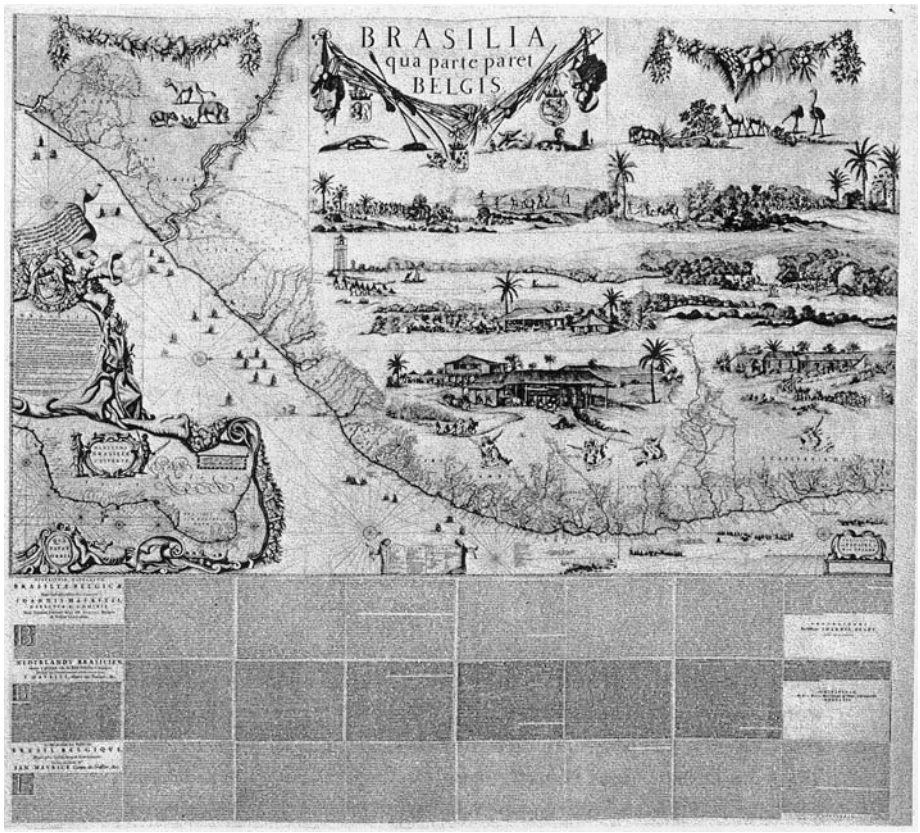


Abb. 15. Georg Markgraf, Karte Brasiliens (Amsterdam, Johannes Blaeu: 1646/47). In *Klencke Atlas*, Tf. 38. The British Library, London.

Licht der Geschichte [. . .] die Karten geben uns die Möglichkeit, daheim und direkt vor unseren Augen die Dinge zu betrachten, die am weitesten entfernt sind."[20] Man wird mit einiger Berechtigung dieses „daheim" als auf den Buchdruck bezogen deuten dürfen.

Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts schließt also an die ältere Tradition der Kosmographie an, aus der heraus sich auch der Reisebericht topisch entwickelt. Der Hauptakzent des Reiseberichts liegt dabei zunächst auf der ‚historia', die niederländische Malerei betont dagegen die örtlichen Gegebenheiten, nicht aber menschliches Handeln.

Im vorliegenden Fall von Hans Staden findet eine topische Neuorientierung statt. Anstelle der ‚Wahrhaftigen Historia', die das Interesse an dem Bericht in der deutschen Tradition regiert hatte, rückt nun die ‚Beschreibung einer Landschaft' in den niederländischen Drucken in den Vordergrund. Diese Form der ‚descriptio' kann auch bildlich erfolgen, d. h. nicht-textuell bzw. sprachlich.[21] Der Modus der Abbildung ist das topographische Landschaftsbild, das zwi-schen der Karte und der Vedute vermittelt. Mit Nachdruck hat Alpers herausgestellt, dass in den Niederlanden ab dem 17. Jahrhundert ein anderer Bildtypus vorherrscht als in Italien: das (Landschafts-)Bild als Fläche, die keinen Beobachter braucht, und nicht als Fenster, das den zentralperspektivisch stillgestellten Betrachter voraussetzt; daraus ergibt sich eine Affinität des niederländischen Bildes zur Karte.

D. h. die Bildausstattung von Stadens Reisebericht und damit die kognitive Steuerung erfolgt nicht über literarische Gattungskonventionen, sondern über jene Bereiche, die in der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts kognitiv am eigenständigsten und innovativsten sind: Über die Bilder wird eine neue Argumentation bzw. ein neues Thema eingeführt.

Die Auswirkungen auf die Textwahrnehmung liegen auf der Hand: Was an Staden ‚historisch', also zugleich singuläre Handlung wie auch vergangen bzw. veraltet ist, verliert an Interesse, wobei die Beispielhaftigkeit des stark fideistischen Subtexts nicht unbedingt als Rezeptionshindernis zu verstehen sein wird. Anstelle der ‚historia'

---

[20] Blaeu J., *Le Grand Atlas* (Amsterdam: 1663), Einleitung, 1 u. 3. Zitiert nach Alpers, *Kunst*, 273.

[21] Vgl. dazu auch Hendrix H. – Hoenselaar T. (Hrsg.), *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*. Utrecht renaissance studies 4 (Amsterdam: 1998).

rückt ein ja von der Gattungspoetik vorgegebenes Gebiet in den Vordergrund, die Chorographie, die Landschaftsbeschreibung, die sich in das Medium des Bildes verlagert und dessen spezifisch niederländische ästhetische Implikationen aufweist. Der niederländische Staden hat die Kannibalen weitgehend eliminiert, hat sie dem Blick des Lesers weitgehend entzogen und damit sozusagen geschlachtet. Der niederländische Staden des frühen 18. Jahrhunderts (bei van der Aa) wird durch die deskriptive Vedutenmalerei, die ins Graphische übersetzt erscheint, dominiert. Die Kognitionssteuerung des Buches verläuft nun über eine bildliche Argumentation, die den Text verändert. Er interessiert nicht wegen seiner ‚historischen' Qualität, sondern wegen der Möglichkeit, die fremde Welt bildlich zu beschreiben.

Auswahlbibliografie

ALPERS S., *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorw. v. Wolfgang Kemp. 2., durchges. Aufl. (Köln: 1998).

BAUER M., „Von ‚Kannibalen', Söldnern und Büchermachern. Hans Staden", in ders., *Passage Marburg. Ausschnitte aus vierundzwanzig Lebenswegen* (Marburg: 1994), 49–55.

BÜTTNER N., *Die Erfindung der Landschaft: Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels*, Rekonstruktion der Künste 1 (Göttingen: 2000).

BURGER C.P., „De Amsterdamse uitgever Cornelis Claesz (1578–1609)", in *Handelingen van het Eerste Wetenschappelijk Vlaamsch Congress voor Boek- en Bibliotheekwezen 1930*.

CHRISTADLER M., „Mary Rowlandsons Gefangenschaft bei den Indianern: Geschichtserfahrung, Geschichtskonstruktion und Subjektivität im puritanischen New England des 17. Jahrhunderts", in Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit (Hrsg.), *Hours in a Library* Mitteilungen. Beiheft 1 (Frankfurt a. M.: 1994), 185–204.

VAN EEGHEN I.H., *De Amsterdamse boekhandel 1680–1725. Deel V: De boekhandel van de Republiek 1572–1795* (Amsterdam: 1978).

HENDRIX H. – HOENSELAAR T. (Hrsg.), *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*. Utrecht renaissance studies 4 (Amsterdam: 1998).

HOFTIJZER P.G., *Pieter van der Aa (1659–1733). Leids drukker en boekverkoper*, Zeven Provincienreeks 16 (Hilversum: 1999).

VAN NASSAU-SIEGEN J.M., „1604–1679: A humanist prince in Europe and Brazil. Essays on the occasion of the tercentenary of his death", in VAN DEN BOOGART E. – HOETINK H.R. (Hrsg.), *The Hague, Johan Maurits van Nassau* (Stichting: 1979).

NEUBER W., *Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen 121) (Berlin: 1991).

——, „Die Drucke der im Original deutschen Amerikareiseberichte bis 1715. Synopse, Bibliographie und marktgeschichtlicher Kommentar. Tl. 1: Synopse, Bibliographie", in *Frühneuzeit-Info* 2 (1991), H.1, 76–83. „Tl. 2: Marktgeschichtlicher Kommentar", in ebd., H.2, 12–34.

——, „Marburger Menschenfresser – Hans Stadens Brasilienbericht (1557). Über die Verbindung von ‚Indianern' und akademischer Anatomie", in BERNS J.J. (Hrsg.), *Marburg-Bilder. Eine Ansichtssache. Zeugnisse aus fünf Jahrhunderten. Bd. I*, Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur 52 (Marburg: 1995), 149–164.

——, „Duitse reizigers in die Nieuwe Wereld", in ENENKEL K.A.E. –HECK P. VAN EN WESTERWEEL B. (Hrsg.), *Reizen en reizigers in de Renaissance. Eigen en vreemd in oude en nieuwe werelden* (Amsterdam: 1998), 153–170.

——, „Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens ‚Warhaftiger Historia'", in UEDING G. – SCHIRREN T. (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposion*, Rhetorik-Forschungen 13 (Tübingen: 2000), 177–197.

——, „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in WENZEL H. – SEIPEL W. – WUNBERG G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Schriften des Kunsthistorischen Museums 5 (Wien: 2000), 181–211.

STADEN HANS, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor vnd nach Christi geburt im Land zu^o Hessen vnbekant/ biß vff dise ij. nechst vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfarung erkant/vnd yetzo durch den truck an tag gibt. Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/H. Philipsen Landtgraff zu^o Hessen/Graff zu^o Catzenelnbogen/Dietz/Ziegenhain vnd Nidda/seinem G.H. Mit eyner vorrede D. Joh. Dryandri/genant Eychman/Ordinarij Professoris Medici zu^o Marpurgk. Jnhalt des Büchlins volget nach den Vorreden. Getruckt zu^o Marpurg/im jar M. D. LVII.* Faks. Hrsg. v. G.E.T. Bezzenberger (Kassel: 1978).

ILLUSTRATION, DEKORATION UND DAS ALLMÄHLICHE VERSCHWINDEN DER BILDER AUS DEM ROMAN (1471–1700)

Manuel Braun

Wer im 15. Jahrhundert den Druck eines Romans zur Hand nahm, fand darin nicht nur einen Text, sondern, wie selbstverständlich, auch Bilder. Wenn wir heute einen Roman aufschlagen, blicken wir, ohne uns darüber zu verwundern, in eine reine Bleiwüste. Auf diese Weise resümiert, eignet der Geschichte der Romanillustration ein klares Telos – ein Skandalon für historisches Denken im Zeichen des ‚Post'. Nun wird Geschichtsschreibung zwar in der Tat nicht völlig auf Teleologie verzichten können,[1] doch ist die Geschichte vom allmählichen Rückzug der Bilder aus dem Roman nicht recht geeignet, hierfür den Beweis anzutreten. Denn aus der Nähe betrachtet, nimmt sie sich viel weniger eindeutig aus, als es die bloße Angabe der Abfolge – erst Romane mit, dann Romane ohne Bilder – vermuten lässt. Dafür gibt es systematische und historische Gründe.

Um das Verhältnis von Text und Bild systematisch zu bestimmen und dabei zunächst einmal ihre Gemeinsamkeiten in den Blick zu bekommen, greife ich eine Anregung auf, die Hans Beltings Entwurf einer anthropologisch ausgerichteten Bildwissenschaft bietet. Belting erinnert mit Nachdruck daran, dass jedes Bild allererst der Animation durch den Betrachter bedarf.[2] Demnach darf das Nachdenken über Bilder nicht beim bloßen Artefakt und dessen historischer Besonderheit stehen bleiben, sondern muss die inneren Bilder, die Vorstellungen,[3]

---

[1] Kablitz A., „Einführung", in Peters U. (Hrsg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, Germanistische Symposien Berichtsbände 23 (Stuttgart-Weimar: 2001) 373–376, hier 376.

[2] Belting H., „Medium – Bild – Körper. Einführung in das Thema", in ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: 2001) 11–55, bes. 20f., 27, 29f.

[3] Zum Begriff der Vorstellung vgl. Schnackertz H.J., *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip* (München: 1980) 27–32.

einbeziehen, die sich der Betrachter von dem macht, was er sieht. Da solche Vorstellungen in einem aktiven Prozess gewonnen werden, gehen individuelle Dispositionen wie auch soziokulturelle Prägungen in sie ein.[4]

In einem ganz anderen Theoriekontext ist in den Literaturwissenschaften Ähnliches schon vor geraumer Zeit gedacht worden. So hat die Rezeptionsästhetik herausgestellt, dass Texte eigentlich erst im Akt des Lesens existieren,[5] und die empirische Leseforschung hat gezeigt, dass die jeweiligen Leser mit ein- und demselben Text denn auch sehr unterschiedlich umgehen.[6] Auch Leser erzeugen also auf Grundlage eines Textes Vorstellungen. Enthält ein Text Beschreibungen von Personen, Dingen oder Vorgängen – und narrative Texte enthalten oft über weite Strecken nichts anderes –, werden diese Vorstellungen zumeist bildanalog sein.[7]

Setzt man beim Rezipienten an, rücken Texte und Bilder als Anlässe für die Entstehung innerer Vorstellungen eng aneinander. Rufen Text und Bild auf Grund ihrer Beschaffenheit verwandte Vorstellungen hervor, muss das Bewusstsein diese abgleichen,[8] wobei diese weit gehend zusammenfallen können. Denkbar ist aber auch, dass sich die beiden Vorstellungen, die bild- und die textinduzierte, gegenseitig beeinflussen, dass also die Vereinbarkeit in der Verarbeitung erst hergestellt wird.[9] Schließlich kann eine massive, unauflösbare Dissonanz bestehen bleiben, die den Rezipienten zwingt, eine der beiden Vorstellungen zu verwerfen.

---

[4] Belting, „Der Ort der Bilder II. Ein anthropologischer Versuch", in ders., *Bild-Anthropologie*, 57–86, hier 59f.

[5] Fish S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities* (Cambridge, Mass.-London: 1980); Iser W., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB 636 (München: 1990[3]) 37–46.

[6] Christmann U. – Groeben N., „Psychologie des Lesens", in Franzmann B. u. a. (Hrsg.), *Handbuch Lesen* (München: 1999) 145–223; Viehoff R., „Literarisches Verstehen. Neuere Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 13 (1988) 1–39.

[7] Zum neurophysiologischen Hintergrund Linke D.B., *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren* (Reinbek bei Hamburg: 2001) 22.

[8] Die Kognitionspsychologie geht davon aus, dass sprachliche und visuelle Informationen zwar unterschiedlich gewonnen werden, aber auch Zugang zueinander besitzen; vgl. Zimmer H.D., *Sprache und Bildwahrnehmung. Die Repräsentation sprachlicher und visueller Informationen und deren Interaktion in der Wahrnehmung* (Frankfurt a. M.: 1983).

[9] So im Rückgriff auf die Kognitionspsychologie Straßner E., *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, Grundlagen der Medienkommunikation 13 (Tübingen: 2002) 21.

Wenn man von solchen Prämissen ausgeht, kann ein illustrierter Roman auf verschiedene Weise aufgenommen werden: Der Rezipient kann vom Text ausgehen, aus ihm eine Vorstellung gewinnen und sich dann der Illustration zuwenden.[10] Dabei kann er etwaige Widersprüche weginterpretieren, er kann sich aber auch vom Bild irritieren lassen und sein Textverständnis korrigieren.[11] Denken lässt sich aber auch ein Rezeptionsvorgang, der bei der Illustration ansetzt, aus ihr eine Vorstellung bezieht und diese dann auf den Text appliziert. Auch hier kann die Vorstellung die Aufnahme des Textes steuern oder an ihm scheitern. Welchen Zugang der jeweilige Rezipient wählt und wie der Akt der Rezeption verläuft, hängt von ihm selbst wie von der kulturellen Situation ab, in der er sich befindet.[12] Ist er mit der Schrift voll vertraut und in das Lesen eingeübt, sodass sich seine Imagination allein am Wort zu entzünden vermag, wird er vor allem vom Text ausgehen und jene Vorstellungen privilegieren, die dieser in ihm anregt. Für ihn sind die Bilder im Grunde entbehrlich, weshalb sich etwa Stéphane Mallarmé gegen Bildbeigaben zu seinen Dichtungen sperrt: „Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur".[13] Der gewählte Ansatz vermag also auch zu erklären, warum der Roman irgendwann auf Illustrationen verzichten kann.

Ein solcher Verzicht liegt auch deswegen nahe, weil Bilder keinesfalls alle Funktionen von Sprache und mithin von Texten übernehmen können.[14] Vielmehr bleiben sie, wie in der Theorie der Intermedialität

---

[10] Zur Möglichkeit der Koordination von Text und Bild und zu der von Kohärenzurteilen vgl. Muckenhaupt M., *Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*, Tübinger Beiträge zur Linguistik 271 (Tübingen: 1986) 237.

[11] Diesen Verlauf entwirft Straßner, *Text-Bild-Kommunikation*, 20.

[12] Laut Titzmann M., „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen", in Harms W. (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988*, Germanistische Symposien Berichtsbände 11 (Stuttgart: 1990) 368–384, hier 382, dominiert die Text- die Bildsemantik in jedem Fall. Das scheint mir das Vorurteil eines Literaturwissenschaftlers zu sein, dessen Arbeitsschwerpunkt in der Neuzeit liegt.

[13] Mallarmé S., „Sur le livre illustré", in Mondor H. – Jean-Aubry G. (Hrsg.), *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 65 (Paris: 1945) 878.

[14] Das Verhältnis von Bildern und Texten wird seit Lessing nach zwei Theorieoptionen bestimmt: Die eine geht von einer strukturellen Analogie beider Medien aus, die andere betont ihre Differenz durch die Opposition von Sukzession und Simultanität. Auf die Notwendigkeit, beide Ansätze zusammenzudenken, verweist dagegen Schnackertz, *Form und Funktion medialen Erzählens*, 9–14.

verschiedentlich herausgearbeitet worden ist, letztlich dem Text gegenüber defizitär. Meine Rede von den Vorstellungen, die gleichermaßen von Bildern wie von Texten ausgehen, war insofern eine Vereinfachung, als narrative Texte nicht nur Tableaus entwerfen. Sie stellen zum Beispiel auch Beziehungen zwischen ihnen her, während das einzelne Bild keine syntaktischen Verknüpfungen vorzunehmen vermag.[15] Außerdem können Texte auf bestimmte Personen, Situationen, Daten und Orte referieren, was Bildern kaum möglich ist,[16] denen überhaupt die Eindeutigkeit und Differenzqualität sprachlicher Zeichen abgeht.[17]

Entsprechend früh, und hier beginnt der historische Teil meiner einführenden Überlegungen, scheint die Möglichkeit des Verzichts auf Bilder im Roman auf. Denn schon für mittelalterliche Epenhandschriften sind die Bilder etwas, was dem Text hinzugefügt wird (oder auch nicht, dann bleiben eben Lücken). Es handelt sich bei ihnen also um Lesetexte. Außerdem gibt es bereits im Manuskriptzeitalter Tendenzen, den Dialog zwischen Text und Bild aus Gründen einer rationelleren Produktion zu unterbrechen, womit – so mein terminologischer Vorschlag – aus Illustration bloße Dekoration zu werden droht,[18] bei der sich Text und Bild nur noch in einem äußerlichen Verhältnis zueinander befinden, während die Koordination der

---

[15] Muckenhaupt, *Text und Bild*, 235; Neuber W., „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in Wenzel H. – Seipel W. – Wunberg G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Schriften des Kunsthistorischen Museums 5 (Wien: 2000) 181–211, hier 191; Titzmann, „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen", 379. Dagegen versucht A. Weisner, die Narrativität von Bildern aufzuweisen, doch liegt der selbstreflexive Verweis moderner Kunst auf den Prozess ihrer Herstellung auf einer anderen Ebene. Ansonsten findet sie Narrativität im Dargestellten nur dadurch, dass sie realistische Bilder als Simultanbilder liest oder das Geschehen in eine dramenanaloge Handlung einbaut (Weisner A., „Konzepte von Narrativität und Temporalisierung in Bildwerken der skandinavischen Moderne", in Heitmann A. – Schiedermair J. (Hrsg.), *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, Rombach Wissenschaften. Reihe Nordica 2 [Freiburg i. Br.: 2000] 93–115, hier 98–101).

[16] Miller J.H., *Illustration. Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur*, Konstanzer Bibliothek 21 (Konstanz: 1993) 59–69.

[17] Neuber, „Ökonomien des Verstehens", 192.

[18] Diese Terminologie ist vorgezeichnet bei Müller J.-D., „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", in Gier H. – Janota J. (Hrsg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: 1997) 337–352, hier 352, der einen Funktionswandel in den Bildprogrammen der Romandrucke von der Semantik zur Ästhetik konstatiert.

Gegenstände bzw. Inhalte unterbleibt.[19] Das wiederholt und steigert sich im frühen Buchdruck, wo Holzschnitte innerhalb eines Textes mehrmals verwendet, vorhandene Stöcke zur Bebilderung verschiedener Texte benutzt oder Bilder aus Versatzstücken montiert werden. Dabei sind Holzschnitte stärker auf ergänzende Informationen des Texts angewiesen als Zeichnungen, da sie in der Regel weniger detailliert ausfallen.[20] Obschon sich hier also sehr früh eine Dysfunktionalität ankündigt, hält sich der illustrierte Roman noch lange, seine Geschichte endet nicht mit einem Schnitt, sondern mit einem langsamen Fading-out. Eine Geschichte aber, deren Beginn bereits problematisch und deren Ende nur schwer aufzufinden ist, ist keine teleologische.

Bei ihrer Rekonstruktion gehe ich davon aus, dass es auch in der Frühen Neuzeit die primäre Aufgabe von Illustrationen war, den Text umzusetzen – und viele Ausgaben der Zeit bestätigen diese Annahme –, und dass es zulässig ist, im gegenteiligen Fall von ‚Fehlern' bei der Bildverwendung zu sprechen.[21] Dass Erzeugnisse der Druckerpresse auch damals nach Qualitätsgesichtspunkten beurteilt wurden, mag eine solche Sichtweise legitimieren. Diese setzt freilich eine Hermeneutik voraus, die der Historizität ihres Gegenstandes Rechnung trägt und die allenfalls in Umrissen zu erkennen ist. Sie hätte sowohl den Eigenheiten des frühneuzeitlichen Romans, der in vielem noch dem mittelalterlichen Typus von Literatur verpflichtet ist, die oft mit Schemata arbeitet,[22] die häufig paradigmatisch und wiederholend aufgebaut ist, die andere Formen der Motivation und des Spannungsaufbaus kennt usw.[23] als auch denen der frühneuzeitlichen

---

[19] Allgemein Muckenhaupt, *Text und Bild*, 238f.; für die Romanillustration im frühen Buchdruck Curschmann M., „Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert", in Haug W. (Hrsg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Fortuna vitrea 16 (Tübingen: 1999) 378–470, hier 453.

[20] Camille M., „Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the ‚Pèlerinage de la vie humaine' in the Fifteenth Century", in Hindman S. (Hrsg.), *Printing the Written Word. The Social History of Books, circa 1450–1520* (Ithaca-London: 1991) 259–291, hier 266–268.

[21] In seiner sprachlogisch fundierten Untersuchung zum Text-Bild-Verhältnis stellt Muckenhaupt, *Text und Bild*, 86–89, fest, dass nicht Bilder an sich falsch sein können, sondern nur ihre Verwendung. Wenn ich also künftig von Fehlern bei der Romanillustration spreche, meine ich die Verwendung von Bildern in einem bestimmten Textzusammenhang.

[22] Schmid-Cadalbert C., *Der „Ortnit AW" als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur*, Bibliotheca Germanica 28 (Bern: 1985).

[23] Lugowski C., *Die Form der Individualität im Roman*, stw 151 (Frankfurt a. M.: 1976).

Kultur überhaupt Rechnung zu tragen, die visuell, memorativ und topisch organisiert ist. Entsprechend können Bilder hier andere Aufgaben – als Index, als Hilfe zum Memorieren, als Topik – mit übernehmen.[24] Doch bleiben diese Funktionen zumindest für die Gattung Roman,[25] die nach allem, was wir wissen, auf affektiven Nachvollzug angelegt ist, nur sekundär, und sie setzen ihrerseits ein im Kern intaktes Text-Bild-Verhältnis voraus. Gibt man diese Bindung auf, geraten entsprechende funktionale Erklärungen in die Gefahr, allgemein, beliebig oder absurd zu werden.[26] Zudem erfolgt die Herstellung von Büchern, und das hätte eine entsprechende Hermeneutik ebenfalls zu berücksichtigen, in handwerklich organisierten Betrie-

---

[24] Saurma-Jeltsch L.E., *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bildhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*. Bd. 1 (Wiesbaden: 2001) 48f. Zur Memoria-Funktion von Bildern vgl. Knape J., „Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)", in Bies W. – Jung H. (Hrsg.), *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag, Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*. Ergänzungsband 2 (Baden-Baden: 1988) 133–178.

[25] Selbstredend ist es nicht unproblematisch, Texte vergleichend zu betrachten, die zwischen 1473 und 1700 und damit in einer Zeit erschienen sind, in der es keine präskriptive, sondern allenfalls eine rudimentäre deskriptive Gattungspoetik gab. Löst man sich aber von einem ahistorischen klassifikatorischen Gattungsbegriff, lassen sich zwischen den in Frage stehenden Texten durchaus Zusammenhänge ausmachen. Diese ordnen sich reihenförmig, auch wenn Faktoren wie Mediengeschichte – der Buchdruck befördert die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen –, Sozialgeschichte – im 17. Jahrhundert trägt eine andere soziale Schicht die Gattung als im 15. und 16. Jahrhundert – oder Literaturgeschichte – Importe aus anderen Literaturen sorgen immer wieder für Neueinsätze – dazu beitragen, dass diese Reihen diskontinuierlicher ausfallen als in anderen Epochen. Vgl. hierzu Grubmüller K., „Gattungskonstitution im Mittelalter", in Palmer N.F. – Schiewer H.-J. (Hrsg.), *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster: Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997* (Tübingen: 1999) 193–210. Eine entsprechende Argumentation findet sich für das 15. und 16. Jahrhundert bei Müller J.-D., „Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1. Sonderheft (1985) 1–128: Zwar handle es sich beim Prosaroman um ein heterogenes Korpus, doch lasse sich die Tendenz ausmachen, entsprechende Unterschiede einzuebnen und die Texte gemäß einem (vagen) Gattungskonzept einander anzunähern (61–65). Mein Korpus orientiert sich an den bei Müller besprochenen Texten. Dass die Romanliteratur des 16. Jahrhunderts auch im 17. noch wahrgenommen wird, belegen etwa die Rezeptionszeugnisse zum *Amadis*, vgl. Weddige H., *Die ‚Historien vom Amadis auss Franckreich'. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts (Wiesbaden: 1975) 181–234. Kontinuitäten auf der Textebene sind dagegen noch kaum untersucht, vgl. Niefanger D., *Barock* (Stuttgart-Weimar: 2000) 218.

[26] Ich gehe also mit Muckenhaupt, *Text und Bild*, 172, davon aus, dass Bilder zwar vielfältig, aber nicht beliebig verwendbar sind. Wie groß das Maß an „Abstraktion und argumentativer Flexibilität" war, mit dem Neuber, „Ökonomien des Verstehens", 193, die Mehrfachverwendung von Bildern zu erklären sucht, ist nicht objektiv zu

ben, in denen technische und ökonomische Gegebenheiten eine entscheidende Rolle spielen.

Solche Überlegungen, die von einer gewissen Skepsis gegenüber der Privilegierung der Visualität getragen sind, zu der die Kulturwissenschaften, angeregt von den Medien der Gegenwart, inzwischen neigen,[27] leiten also meinen Versuch an, die Geschichte der Romanillustration zu rekonstruieren, wobei vier Schritte zurückzulegen sind. Ein erster führt das weit gehend ungestörte Verhältnis von Text und Bild in den Ausgaben Johann Bämlers vor, der seit 1473 die ersten illustrierten Romane herausgebracht hat. In einem zweiten Schritt bringe ich Beispiele dafür, wie ein solcher Text-Bild-Bezug in den Drucken Augsburger, Straßburger und Frankfurter Offizinen alsbald erheblich gestört wird. Das ist, auf andere Weise, auch bei Ausgaben der Buchkunst der Fall, die in einem dritten Schritt vorzustellen sind. Indem es ihnen nämlich primär um das Bild zu tun ist, lockert sich dessen Bindung an den Text. Der vierte, abschließende Schritt verfolgt die gewundene Geschichte der Romanillustration in einem Längsschnitt bis 1700 (ein rein pragmatisch gewählter Endpunkt).

Will man den ersten Schritt tun und die Anfänge der Illustration gedruckter Romane aufsuchen, landet man unweigerlich bei den Handschriften des Spätmittelalters, aus denen die Inkunabeln ihre Bildprogramme beziehen.[28] Solche Übernahmen können das Ergebnis bewusster Auswahl und Überlegung sein, wie der erste erhaltene Druck eines illustrierten Romans zeigt, der von Johann Hartliebs *Alexander*. Die 1473 erschienene Ausgabe des Augsburger Druckers Johann Bämler, der selbst Inkunabeln illuminiert hat,[29] übernimmt nämlich Text und Bilder aus verschiedenen Manuskripten.[30] Die

---

bestimmen. Entsprechende Erklärungen lassen sich nicht einfach auf den Roman des 15. und 16. Jahrhunderts übertragen, da hier die Ausgaben sehr unterschiedlich ausfallen und diese häufig unmittelbar zugänglich sind, ohne dass man das Interpretament der kulturellen Alterität zu bemühen braucht.

[27] Knapp resümierend Straßner, *Text-Bild-Kommunikation*, 1f.

[28] Ott N.H., „Frühe Augsburger Buchillustration", in Gier H. – Janota J. (Hrsg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*, 201–241, hier 206–225; vgl. auch die Zusammenstellung illustrierter Handschriften bei Koppitz H.-J., *Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert* (München: 1980) 174–177, und seine Bemerkungen zu deren Vorbildcharakter für Drucke (180).

[29] König E., „Augsburger Buchkunst an der Schwelle zur Frühdruckzeit" in Gier H. – Janota J. (Hrsg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*, 173–200, hier 195–197.

[30] Schmid H.H., *Augsburger Einzelformschnitt und Buchillustration im 15. Jahrhundert*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 315 (Baden-Baden: 1971) 48.

Möglichkeiten des Holzschnitts werden hier nicht annähernd ausgeschöpft, da man etwa Verfahren wie das der Kolorierung fortführte, die auf die Illustration von Handschriften zurückgingen.[31] Neben der Bindung an die Tradition belegt diese aufwendige Praxis übrigens auch den Wert, den das Publikum der Drucke den Illustrationen zumaß.

Bämlers *Alexander* ist mit 29 Holzschnitten ausgestattet. Zieht man das Alexander-Porträt auf der Rückseite des Vorsatzblattes ab, wird der umfangreiche Text an 28 Stellen ins Bild gesetzt. So verlieren sich die Illustrationen in der großzügigen Folio-Ausgabe fast. Dafür beziehen sie sich sehr genau auf den Text, was selbst für die beiden Beispiele gilt, bei denen auf den ersten Blick Widersprüche zwischen Text und Bild zu bestehen scheinen. So zeigt das zweite Bild den ägyptischen König Nectanebus, den Vater Alexanders. Da er vor seinen Feinden fliehen muss, schert er sich zur Tarnung das Haupt und (ver-)kleidet sich als Magier.[32] Auf dem dritten Bild ist nun der Makedonenkönig Philippus dargestellt, der seinen Sterndeuter und Weissager befragt – und auch dieser ist kahlköpfig.[33] Offenbar galt dem Illustrator die Glatze als Magier-Attribut. Indem die Bilder den Text mit geradezu peinlicher Sorgfalt umzusetzen suchen, fügen sie ihm eine zusätzliche Information hinzu, die auf den Typus abstellt, weshalb dann der Astrologe wie Nectanebus aussieht. Ähnlich lässt es sich deuten, wenn der Holzschnitt dem Brahmanenkönig Dindimus eine Krone aufsetzt [Abb. 1],[34] während er sonst dem Text in jedem Detail folgt:

> Da die poten kommen in das land/ da fragten sÿ wa der künig wår/der ward in gezeigt ligent vndter einem pam nackent vnd ploß Er hått auch nichtz vndter im noch ob im/ dann in laub lag er/ vnd sein scham was im bedeckt vnd behůt mit einer deckin die geflochten was mit

[31] Ott, „Frühe Augsburger Buchillustration", 225–233; Ott N.H., „Leitmedium Holzschnitt. Tendenzen und Entwicklungslinien der Druckillustration in Mittelalter und früher Neuzeit", in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert.* 2 Halbbde. (Hamburg: 1999) 163–252, hier 189–191. Zur Kolorierung von Frühdrucken vgl. auch den Beitrag von Romy Günthart in diesem Band.

[32] Hienach volget die histori von dem grossen Alexander wie die Eusebio beschriben hat Zů dem ersten doctor hartliebs von münchen vorred (Augsburg, Johann Bämler: 1473) unpag. Vgl. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg* (Leipzig: 1921) Nr. 26.

[33] Ebd., Nr. 27.

[34] Ebd., Nr. 45.

Abb. 1. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg* (Leipzig: 1921), Nr. 45.

> grossen pinczen/ die potten Alexandri kommen vnd stnnden [sic] von iren pferden vnd reichten dÿndimo disen brieff Dÿndimus lag still vnd tåt den poten kein ere noch wird wann er vermeint zů eren dann allein einen got.[35]

Zu dem Bild, das der Leser auf Grund des Textes von Dindimus gewinnt, passt die Krone nicht, da sich der Brahmane gerade durch die Verachtung jedweden Reichtums auszeichnet. Selbst der stolze Alexander nähert sich ihm erst, nachdem er seine Krone abgelegt hat. Trotzdem ist Dindimus aber eben auch ein König, und dem Bild ist es offenbar darum zu tun, dies auszudrücken. Geht man also vom Charakter der Krone als Herrschaftszeichen und vom König als Typus aus, ergibt sich gemäß einer Denkform, die man mit Clemens Lugowski als „thematische Überfremdung" ansprechen könnte,[36] kein wirklicher Widerspruch zum Text.

Steht der Text-Bild-Bezug auch in den eben diskutierten Fällen nicht in Frage, wird er andernorts durch zwei Prinzipien intensiviert, von denen das erste positiv, das zweite negativ zu fassen ist. So ermöglicht es das Prinzip der Simultanität, das allerdings nur einmal eingesetzt wird, dem Einzelbild, eine elementare Narrativität zu erreichen [Abb. 2].

Im Vordergrund sieht man Alexander, der Darius verfolgt, im Hintergrund dessen Ermordung und die Klage Alexanders um ihn.[37] Es bedarf jedoch der Kenntnis des Dargestellten, um die einzelnen Stationen des Geschehens richtig anordnen zu können, da sich aus dem Bild allein auch eine ganz andere Geschichte konstruieren ließe.[38] Da Bildern die Möglichkeit der Syntax fehlt, setzt ihre Verwendung in erzählender Funktion „die Kenntnis der analogen Funktionen aus sprachlicher Seite"[39] voraus.

Schließlich verwendet Bämlers *Alexander* – das ist mit Hinblick auf die spätere Praxis ex negativo zu konstatieren – Stöcke nicht zweimal, jedenfalls nicht in derselben Form. Selbst die Bilder zur ersten und

---

[35] Hienach volget die histori von dem grossen Alexander.

[36] Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, 24–26. Zur Anwendbarkeit von Lugowskis Kategorien auf die Illustrationen von Prosaromanen demnächst Schulz A., „‚Formaler Mythos' in Text und Bild. ‚Melusine': Ein Versuch zu den Text-Bild-Relationen früher deutscher Prosaromane".

[37] Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 38.

[38] Zum Problem von Bildfolgen Muckenhaupt, *Bild und Text*, 185–199.

[39] Ebd., 235.

Abb. 2. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Abb. 1), Nr. 38.

zweiten Darius-Schlacht werden minimal unterschieden, indem sich im Hintergrund der zweiten zwei zusätzliche Ritter befinden, die für die erste offenbar herausgeschnitten worden sind.[40] Der paradigmatische Bezug wird so gleichermaßen durch Ähnlichkeit und Abweichung herausgestellt, während die dritte und letzte Schlacht durch eine neue Bildformel um- und abgesetzt wird.[41] Insgesamt handelt es sich um eine Ausgabe, deren Illustrationen in stetem Dialog mit dem Text stehen. Die Vorstellungen, die beide vermitteln, decken sich in den meisten Fällen, gelegentlich variieren sie leicht, jedoch im Sinne einer Ergänzung, nicht eines Widerspruchs. Dass die Bilder derart sorgfältig auf den Text abgestimmt werden und man sich sogar die Mühe macht, die Schlachtenillustration zu überarbeiten, verweist auf eine Frühzeit, in der jene Möglichkeiten des Mediums noch nicht voll erkannt sind, die Norbert H. Ott so resümiert: „Für den Buchdruck ist die Wiederholung von Druckplatten innerhalb eines Drucks und ihre mehrfache Verwendung in anderen Drucken der gleichen Offizin und anderer Werkstätten geradezu konstitutiv.“[42]

Wie schnell hier ein Lernprozess eingesetzt hat, erweist die *Melusine*, die Bämler 1474 herausgebracht hat. Schon im Jahre II des Drucks illustrierter Romane steigt die Zahl der Illustrationen um mehr als das Doppelte, doch beginnt zugleich ihre Weiterverwendung: Neun der insgesamt 72 Holzschnitte stammen aus anderen Drucken, fünf der neu angefertigten werden wiederholt. Fast jedes Kapitel ist mit einem Bild versehen, das nach der Überschrift zu stehen kommt. Die Illustrationen untermauern so die Gliederungsfunktion der Überschriften[43] und übernehmen eine Index-Funktion. Letztere beruht darauf, dass sie das Geschehen, wie es Überschriften und Erzählung entwerfen, prägnant ausdrücken. Auch Übernahmen und Mehrfachverwendungen von Bildern stören dieses Zusammenspiel kaum, da sie sich vor allem dort finden, wo Szenentypen wie Feste oder Kämpfe zu illustrieren sind. Dadurch werden Erzählschemata und paradigmatische Bezüge herausgehoben, wie sie für die *Melusine* und den älteren Roman überhaupt konstitutiv sind.

---

[40] Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 33, 36.
[41] Ebd., Nr. 37.
[42] Ott, „Leitmedium Holzschnitt“, 192.
[43] Kunze H., *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert.* Textband (Leipzig: 1975) 180.

Wenn also Melusines Söhne Vriens und Gÿott in die Welt ausziehen, folgt das dem Erzählschema von der Ausfahrt des/der Helden. Rezipiert man das Bild vor diesem Hintergrund, dürfte es kaum ins Gewicht fallen, dass einer der Insassen des Schiffs eine Krone trägt – das Bild stammt eben aus dem *Trojanerkrieg* und stellt dort den Aufbruch der Griechen dar –, wo es doch im Text darum geht, dass sich Melusines Söhne auf Heldenfahrt begeben, um in der Fremde eine eigene Herrschaft zu erwerben.[44] Analoges gilt für die anschließende Schlachtenszene, die aus dem *Alexander* stammt und auf der folglich ebenfalls ein gekrönter Ritter die siegreiche Schar anführt.[45] Vielleicht könnte man sogar noch einen Schritt weiter gehen und vermuten, dass die Bilder das Ziel von Ausfahrt und Kampf, nämlich die Herrschaft, schon mit hereinnehmen. Der Wiedergebrauch von Bild-material schließt einen Textbezug also nicht generell aus, wenn er kontrolliert gehandhabt wird. Neben der *Melusine* wären weitere Erzeugnisse der Bämler-Presse wie der *Trojanerkrieg* (1474) oder der *Apollonius* (1476) anzuführen, letzterer übrigens schon im Quart-Format. Dass hier Entscheidendes geleistet worden ist, erhellt nicht zuletzt daraus, dass Bämlers Illustrationen stilprägend gewirkt haben.[46] Die Nachdrucker haben sich selbst dann noch an ihnen orientiert, wenn sie neue Holzschnitte haben anfertigen lassen.

Aber auch andere Augsburger Inkunabeldrucker haben Romane herausgebracht, die sich durch sorgfältige, durchdachte Illustrationen auszeichnen.[47] Beispiele wären etwa Anton Sorgs *Wilhelm von Österreich*

---

[44] DJs abenteürlich bůch beweÿset vns von einer frawen genandt Melusina/die do ein merfaÿm vnd darzů ein geborne künigin/ vnd auß dem berg Awalon kommen ist/ der selb berg leyt in franckreÿch Vnd ward dise Merfaÿm alle samstag von dem nabel hin vnder ein grosser langer würm/ dann sÿ ein halbe gespenste waz Es seind auch von ir kommen gar grosse måchtige geschlåcht/ von künigen vnd fürsten Grauen/ freÿen Ritter vnd knecht Der aller nach nach kommen noch heŵt den tag künig fürsten Grauen/ freÿen Ritter vnd knecht ernampt seind Da beÿ man wol brůfen mag vnd versteen daz dise materÿ durch ir expergentz beweist daz dise hÿstorÿ war vnd gerecht an ir selbs also ist (Augsburg: Johann Bämler 1474) unpag. Vgl. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 84.

[45] Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 33.

[46] Baer L., *Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnitts* (ND Osnabrück: 1973) 28f.; allgemein zur Konstanz der Bildprogramme Camille, „Reading the Printed Image", 264–266, und Curschmann, „Wort – Schrift – Bild", 453.

[47] Müller, „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", 350.

(1481) oder Johannes Schönspergers *Pontus und Sidonia* (1483) oder sein *Wigoleis vom Rade* (1493). Der Druck von *Florio und Bianceffora*, den Kaspar Hochfelder 1499 in Metz fertigte, ist in seiner Bebilderung besonders textnah, wozu neben der Anzahl der Illustrationen – 100 Holzschnitte plus Wiederholungen – das Prinzip der Simultanität beiträgt, das besonders häufig verwendet ist und mit dessen Hilfe ganze Handlungszüge auf einem Bild Platz finden. Weitere textnah illustrierte Romane stammen aus dem 16. Jahrhundert, etwa Johann Otmars *Fortunatus* (1509) oder Hieronymus Rodlers *Fierrabras* (1533). Auch Nachdrucke weisen mitunter eigenständige, qualitätvolle Bildprogramme auf, so der *Kaiser Octavianus* von Augustin Fries (o. J., wohl 1540/1549). Und selbst billig gemachte Oktav-Ausgaben wie die der *Melusine* von Christian Müller (1577) oder Michael Manger (Ende 16. Jahrhundert) können ein kohärentes, eng auf den Text bezogenes Bildprogramm aufweisen. Solche Beispiele sind deswegen aufschlussreich, weil sie dafür einstehen, dass das 15. und 16. Jahrhundert keine völlig andere Auffassung eines sinnvollen Text-Bild-Bezuges gehabt haben können als wir heute, und es also gerechtfertigt erscheint, dort von Störungen zu sprechen, wo dieser nicht vorliegt.

Wie gezeigt, bedient sich der Buchdruck bald der Möglichkeit, Bilder zu wiederholen – das wäre die zweite Etappe einer Geschichte des illustrierten Romans –, was das Medium ja auch nahelegt, da Holzstöcke genau wie Lettern mehrfach verwendbar sind. Da Illustrationen teuer und die Drucker meist knapp bei Kasse waren, gab es auch gute ökonomische Gründe für ein solches Vorgehen.[48] Dass die technische Entwicklung diese Praxis nicht allein erklärt, erweist die Vorläuferschaft spätmittelalterlicher Schreibwerkstätten.[49] So stellte schon Diebold Lauber Text und Bild arbeitsteilig her, wobei mehrere Zeichner gleichzeitig an der Bebilderung einer Handschrift wirkten.[50] Sie bedienten sich stark typisierter Bildformeln, die sie für unterschiedliche Texte verwendeten.[51] Das neue Medium Buchdruck mag

[48] Am Beispiel Augsburg: Künast H.-J., *„Getruckt zu Augspurg". Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Studia Augustana 8 (Tübingen: 1997) 32–72.

[49] Ott, „Frühe Augsburger Buchillustration", 201–206.

[50] Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland*, 68; Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 191f.; Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung*, 16–21, 38, 96–98, 103–107, 111, 128f., 134.

[51] Ott N.H., „Auf dem Wege zur Druckgraphik. Illustrationen deutschsprachiger

also ein bestimmtes Vorgehen nahe legen, doch bedeutet es nicht in jeder Hinsicht einen evolutionären Sprung. Außerdem sind für die Nutzung seiner Möglichkeiten externe, vor allem wirtschaftliche Faktoren entscheidend.[52]

Auch wenn schon Inkunabeln Bilder mehrfach verwenden und auch wenn Handschriften ihnen hierin vorausgehen, gibt es doch einen Punkt, an dem das Verfahren derart expandiert, dass es den Text-Bild-Bezug zerrüttet. Der Fundus an Bildmaterial wächst mit jedem Jahr, in dem die Druckerpresse arbeitet, weiter an, immer mehr Holzschnitte aus immer mehr Werken liegen in den Druckereien. Häufige Konkurse, aber auch persönliche Beziehungen zwischen den Druckern beschleunigen ihren Umschlag.[53] Solche sozio-ökonomischen Voraussetzungen schlagen sich in drei Praktiken der Illustration nieder:[54] Erstens werden Bilder innerhalb eines Textes auch dort wiederholt, wo sie nicht passen, da etwa die Ebene der Paradigmatik schwach ausgeprägt ist, während das Dargestellte axiologisch geradezu gegensätzlich besetzt ist. Zweitens kommen Holzschnitte zum Einsatz, die ursprünglich für ganz andere Texte angefertigt worden sind. Drittens werden Illustrationen aus mehreren Stöcken zusammengesetzt. All das kann nicht ohne Wirkung auf die Funktion der Bilder geblieben sein, denn: „Jeder Rationalisierungsversuch schränkte [. . .] die Tauglichkeit der Bilder als zusätzliches Rezeptionsmedium ein, denn der stereotype Holzschnitt sowohl wie der aus stereotypen Teilen zusammengesetzte erlaubte nicht mehr ohne weiteres, eine spezifische Situation zu erinnern.“[55]

Die Problematik der textinternen Wiederholung von Bildern tritt in Georg Wickrams *Ritter Galmy* zu Tage. Die Holzschnitte sind

---

Handschriften des Spätmittelalters und ihre Beziehungen zu Holzschnitt und Kupferstich“, *Exlibriskunst-und-Graphik-Jahrbuch* (1992) 5–17, hier 6–8; Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung*, 213–217, 224.

[52] Den Zusammenhang von Buchdruck und Marktwirtschaft betont Giesecke M., *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt a. M.: 1994) 331–333.

[53] Beispiele aus dem Augsburger Druckgewerbe bei Künast, *„Getruckt zu Augspurg“*, 58–72, 85–102; zum Besitzwechsel bzw. zum Verleih von Holzstöcken vgl. ebd., 69, 71, 93. Am Beispiel religiöser Schriften: Luther J., „Der Besitzwechsel von Bildstöcken im Zeitalter der Reformation“, *Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen* 6 (1902/1903) 129–136.

[54] Ott, „Leitmedium Holzschnitt“, 196.

[55] Müller, „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert“, 351.

sämtlich für die Straßburger Erstausgabe Jakob Frölichs von 1539 gefertigt worden und beziehen sich sehr unmittelbar auf den Text. Allerdings werden etliche der 36 Textholzschnitte wiederholt eingesetzt und dabei auf unterschiedliche Figuren und Situationen bezogen. Zwei Beispiele zeigen die Problematik eines solchen Vorgehens besonders deutlich. Ein Bild illustriert zuerst den Auftritt des Helden Galmy am Hof,[56] dann die Verschwörung seiner Widersacher.[57] Ein anderes zeigt links im Vordergrund einen Mann, den sein Bart als alt ausweist und der in demütig geneigter Haltung vor einem anderen Mann verharrt, den Krone und Zepter als Herrscher kennzeichnen und der die Hand zum Gruß ausstreckt [Abb. 3]. Dieser Holzschnitt steht nun bei folgenden drei Textpassagen: Zuerst überredet der böse Wernhard den Herzog zu einem Turnier, durch das er den Helden Galmy verderben will,[58] dann überbringt ein Kaufmann dem Herzog eine Botschaft von Galmys Vater, die diesen rettet,[59] und schließlich wird Galmy selbst durch den schottischen König empfangen.[60] Wenn die Bilder die Identität der Figuren behaupten, der Text diese aber wie Held und Widersacher absolut gegensätzlich semantisiert – und Romane wie der *Ritter Galmy* werden vornehmlich von ihrem Helden her gelesen –, besteht eine massive Dissonanz.[61] Ähnliche Effekte ergeben sich beim Erstdruck von Wickrams *Gabriotto und Reinhart* (1551), während der *Goldtfaden* (1557) Wiederholungen weit gehend vermeidet und damit belegt, dass es sich bei ihnen nicht um ein autor-, gattungs- oder gar zeittypisches Verfahren handeln kann.

Zwar griffen Drucker schon immer auf vorhandene Holzschnitte zurück, um mit ihnen Ausgaben anderer Texte zu illustrieren. Meist

---

[56] EJn schöne vnd liebliche History/ von dem edlen vnd theüren Ritter Galmien/ vnd von seiner züchtigen liebe/ So er zů einer Hertzogin getragen hat/ welche er in eines Münches gestalt/ von dem feür/ vnd schendtlichen todt erlößt hat/ zů letst zů eim gewaltigen Hertzogen in Britanien erwölt/mit schönen figuren angezeygt (Straßburg, Jakob Frölich: 1539) fol. XVIIIv.

[57] Ebd., fol. XXXIIIIv, LXIIv.

[58] Ebd., fol. XXXVIr.

[59] Ebd., fol. LXXIIIr.

[60] Ebd., fol. LXXXIr.

[61] Ähnlich Müller, „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", 351, zur *Magelone*. Die Wiederholung des Bildes ist, obwohl dieses an und für sich polysemantisch ist, hier problematisch, weil für den Prosaroman des 16. Jahrhunderts eben nicht mehr ein typologisches Weltverständnis anzusetzen ist, wie das für Hartmann Schedels *Weltchronik* noch möglich sein mag; vgl. hierzu Neuber, „Ökonomien des Verstehen", 193.

Abb. 3. Wickram G., *Ritter Galmy. Sämtliche Werke 1*, hrsg. von H.-G. Roloff (Berlin: 1967), 60.

stellten diese jedoch stereotype Szenen wie Botenempfänge, Beratungen oder Kämpfe dar. Fällt diese Beschränkung, geht der Bezug zum Text rasch verloren. 1503 brachte Bartholomäus Kistler in Straßburg ein weiteres Mal den *Alexander* heraus, wobei er die Zahl der Bilder gegenüber den älteren Ausgaben mehr als verdoppelte. Dazu verwendete er vorhandene Bildstöcke bedenkenlos weiter.[62] Deshalb nimmt die Mitte des Bildes, das die Hochzeit Alexanders mit Roxa illustrieren soll, ein König ein, der die beiden Brautleute zusammengibt. Dabei ist Darius, der potentielle Brautvater, tot, und Roxas Heirat mit dem Makedonen ist sein Vermächtnis.[63] Die Konstellation im Text ist viel zu spezifisch, um sich mit einem Bild zu vertragen, das nur den Typus Hochzeit überhaupt wiedergibt. Und bei den angeblichen Amazonen, denen Alexanders Bote einen Brief überbringt, handelt es sich, so ein weiteres Bild, um drei Göttinnen, die auf einer Bank sitzen.[64] Auch hier sperrt sich die hohe, ikonografisch festgelegte Prägnanz der Amazone gegen die Verwendung des Bildes aus der *Trojahistorie*, das seinerseits einem festen Typus folgt.[65] Schließlich zeigt der Holzschnitt, der eigentlich die Rede des sterbenden Alexander an seine Leute umsetzen soll, in der es in erster Linie um die Bestimmung eines Nachfolgers geht, gleich drei Könige.[66]

Im Laufe des 16. Jahrhunderts finden sich immer mehr und immer krassere Beispiele dafür, dass die Bilder entweder am Text vorbeigehen oder ihn sogar konterkarieren. Die Straßburger Erstausgabe des *Kaiser Octavian* durch Bartholomäus Grüninger 1535 setzt zu dem Kapitel, das erzählt, wie der Bürger Clement die Stadt Paris verlässt, sich ins Heerlager des Sultans begibt und diesem das Zauberpferd Pondifer ablistet, zwei Bilder aus dem *Hug Schapler* von 1500, die einen Boten, der gerade übers Meer gekommen ist, und eine Szene

---

[62] Ott, „Frühe Augsburger Buchillustration", 215.

[63] Das bůch der geschücht des grossen Allexandrs Vnnd ander hystorien/ ist durch mich Johannes doctor jn ertzney/ vnd jn natürlichen künsten vß dem ledtein [sic] zů teütschem gemacht mit schönnen figurren etc. (Straßburg, Bartholomäus Kistler: 1503) fol. XXXVIv.

[64] Ebd., fol. LIIIIv.

[65] Es findet sich etwa in: Ein hübsche histori von der künigclichen stat troÿ wie si zerstorett wart (Straßburg, Johann Knoblauch: 1510) fol. xxr, und illustriert dort die Szene, in der Discordia den Apfel des Zanks zwischen Venus, Juno und Athene wirft.

[66] Das bůch der geschücht des grossen Allexandrs Vnnd ander hystorien, fol. LXXXIIIIr.

im Thronsaal enthalten.[67] Heinrich Steiners Ausgabe der *Schönen Magelone* (Augsburg 1535) stellt zu der Szene, in der sich die Liebenden Magelone und Peter nach langer Trennung wiedererkennen, einen *Fortunatus*-Holzschnitt – keine der Illustrationen wurde eigens für die *Magelone* angefertigt –,[68] auf dem sich neben dem Paar noch ein Mann und zwei weitere Frauen befinden.[69] Dabei thematisiert der Text ausdrücklich die Intimität der Situation, denn Peter hat ja gelobt, einen Monat im Spital zu verbringen. Erst als dieser abgelaufen ist, werden seine Eltern herbeigeholt. Das ist typisch für die Illustrationspraxis von Steiners *Magelone*-Drucken: „Der Text emanzipiert sich vom Bild, das Bild ist vornehmlich Illustration [in meiner Terminologie: Dekoration, M.B.], die für das Verständnis der Texte eine untergeordnete Rolle spielt."[70]

Der *Tristrant* des Augsburger Druckers Hans Zimmermann (um 1550) bezieht seinen Bildbestand ebenfalls komplett aus vorhandenen Illustrationen anderer Texte. In den meisten Fällen ist der Inhalt der Bilder völlig unspezifisch, weswegen hier weder die Index- noch die Memoria-Funktion in Anschlag zu bringen sind; in anderen verfehlt er ihn in fast schon grotesker Weise. So wird dem Kapitel, in dem Isalde im badenden Tristrant denjenigen erkennt, der ihren Onkel Morold getötet hat, eine erotische Szene beigestellt, bei der sich ein Mann mit zwei nackten Frauen in einem Bassin befindet und einer der Damen gerade an die Brust greift [Abb. 4].[71] Der

---

[67] EJn schőne Vnnd kurtzweilige Hystori von dem Keyser Octauiano/ seinem weib vnd zwyen sünen/ wie die jn das ellend verschickt/ vnnd wunderbarlich in Franckreych bey dem frummen Künig Dagoberto widerumb zůsamen kommen sind. Neülich vß Frantzősischer sprach in teütsch verdometscht (Straßburg, Bartholomäus Grüninger: 1535) fol. lijr.

[68] Zur Herkunft des *Magelone*-Bildmaterials vgl. Müller J.-D., „Kommentar", in Müller J.-D. (Hrsg.), *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, Bibliothek der Frühen Neuzeit 1 (Frankfurt a. M.: 1990) 987–1457, hier 1227f.

[69] Die Schőn Magelona. EJn fast lustige vnd kurtzweylige Histori/ vonn der schőnen Magelona/ eins Künigs tochter von Neaples/ vnd einem Ritter/ genannt Peter mit den silberin schlüsseln/ eins Graffen son auß Prouincia/ durch Magister Veiten Warbeck/ auß Frantzősischer sprach in die Teütschen verdolmetscht/ mit eynem Sendbrieff Georgij Spalatini (Augsburg, Heinrich Steiner: 1535). Das selbe Bild zeigt in Steiners Von Fortunato vnd seynem Seckel/Auch Wünschhůtlin. Gantz kurtzweilig zů lesen (Augsburg, Heinrich Steiner: 1533) fol. R jr, den Empfang Andolosias durch Agripina.

[70] Müller, „Kommentar", 1228.

[71] Ohne Titel (Augsburg, Hans Zimmermann: [um 1550]) fol. E jv.

Als sy jn nu gantz außgezogen hetten/ do bereytteten sy jm ain bad/ die Frawe Brachte salben die jm zů seinen wunden gehort/ sy salbet/ sy band/ vñ badet jn/ das er gantz zů seinen krefften kam/ Vnd weyl er also in dem bad saß/ vnd die frawe bey jm vmb gieng/ gedacht er bey dem har das er mit jm gefürt hett/ das sy die Frawe were die er süchte/ vnd ward in jm selbs schmollen/ des nam die schön Jsalde war vnd gedacht/ weß lachet diser/ ich waiß doch nichts das ich gethon hab/ Aber ich sole jm villeicht sein schwere gewüscht haben/ zwar des ist er gar wol wirdig/ nam darmit das schwerdt/ vnd wolt dz wüschen/ da ersach sy ain lucken in dem schwert/ dauon all jr freud verschwand/ leget das schwert von jr/ vnd Brachte die scharten die in dasselb schwert gehort/ vnd die sy vormals behalten het. Als sy sahe das es gerecht darein was/ hüb sy zů stund an den held zů feinden vñ hassen/ vñ sprach/ Du bist Tristrant/ vnnd hast den Serpant erschlagen/ aber was mag dich das gehelffen/ du kommest lebendig nymmer von hinnen/ vnd ist auch kain zweyffel du müsseſt mein öhem mit dem tod gelten/ vnd will dich selbs nit vngemelt lassen/ wen du hast mir den liebsten mann/ den nye kain Junckfraw gehabt hat/ an meinem öhem erschlagen. Tristrant laugnet das er es vnschuldig wer/ Sy beschicd jn aber/ das er nymer laugnet vnnd sprach/ Liebe Junckfraw/ Das ich jn schlůg/ thet mir nöt/ wenn er schlůg mir nach meinem leben/ vnnd zwang mich nöt/ das ich mich wören müßte/ geetraw das ich des nicht entgelten soll/ das ich mich leybs not erwört hab.

Kurtz

Abb. 4. Ohne Titel (Augsburg, Hans Zimmermann: [um 1550]), fol. E Jv.

Anklage, die Auctrat und der Zwerg vor dem König gegen Tristrant vorbringen, wird ein Holzschnitt aus dem *Fortunatus* beigegeben, der Männer mit ihren Dirnen zeigt.[72] Als Tristrant den König nach dem Waldleben inkognito aufsucht, um seine Bereitschaft zu bekunden, ihm Isalde zurückzugeben, zeigt eine weitere *Fortunatus*-Illustration eine Frau, die mit einem Schmuckkästchen in der Hand vor einem König kniet.[73]

Einschlägig bekannt für einen sorglosen Umgang mit Bildern sind die Frankfurter Drucker, welche die Produktion von Romanen seit Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr an sich zogen.[74] Hierbei führend war die Offizin Gülfferich/Han, die seit 1542 bestand; bei ihren Roman-Ausgaben handelte es sich überwiegend um Nachdrucke.[75] Ich greife nur einige besonders haarsträubende Fälle heraus. Die 1553 von Hermann Gülfferich gefertigte *Magelone* illustriert deren Schlüsselszene – Peter löst seiner schlafenden Geliebten Magelone das Mieder – mit einem Bild, bei dem ein Paar auf einer Bank sitzt und sich küsst [Abb. 5].[76] Damit ist das erotische Geschehen kein Tabuverstoß, der einseitig vom Mann ausgeht, obwohl das im Text die weitere Handlung motiviert. Diese Abweichung erklärt sich daraus, dass der Holzschnitt den Illustrationen entstammt, die Hans Weiditz für die *Celestina* von 1520 gefertigt hatte.[77] Gülfferich hatte diese von

---

[72] Ebd., fol. K ijr.

[73] Ebd., fol. M iiijv.

[74] Müller, „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", 337f.; genauer zum Aufstieg Frankfurts als Druckort Schmidt I., *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich-Han Weigand Han-Erben. Eine literarhistorische und buchgeschichtliche Untersuchung zum Buchdruck in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 26 (Wiesbaden: 1996) 19–26.

[75] Zur Rolle der Offizin Gülfferich/Han für die Romanproduktion vgl. Schmidt, *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich*, 46, 193; zur Verlagsgeschichte ebd., 27–40; zur Praxis des Nachdruckens ebd., 49–51, 193.

[76] Die schön Magelona. Ein fast lůstige vnnd kurtzweilige History/ von der schönen Magelona/ eines Kőnigs Tochter von Neaples/ vnd einem Ritter/ genant Peter mit den silbern Schlůsseln/ eins Grauen Son/ auß Prouincia/ durch Magister Veiten Warbeck/ auß Frantzősischer sprach/ inn Teutsch verdolmetscht/ mit einem Sendbrieff Georgii Spalatini (Frankfurt a. M., Hermann Gülfferich: 1553) fol. XXVIIIv. Es handelt sich hier um Gülfferichs vierte *Magelone*, doch bringen bereits die Ausgaben 1548, 1549 und 1550 dasselbe Bildmaterial.

[77] Vgl. Kish K.V. – Ritzenhoff U. (Hrsg.), *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung. Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520). Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534). Mit Holzschnitten von Hans Weidlitz* (Hildesheim-Zürich-New York: 1984) fol. D iir.

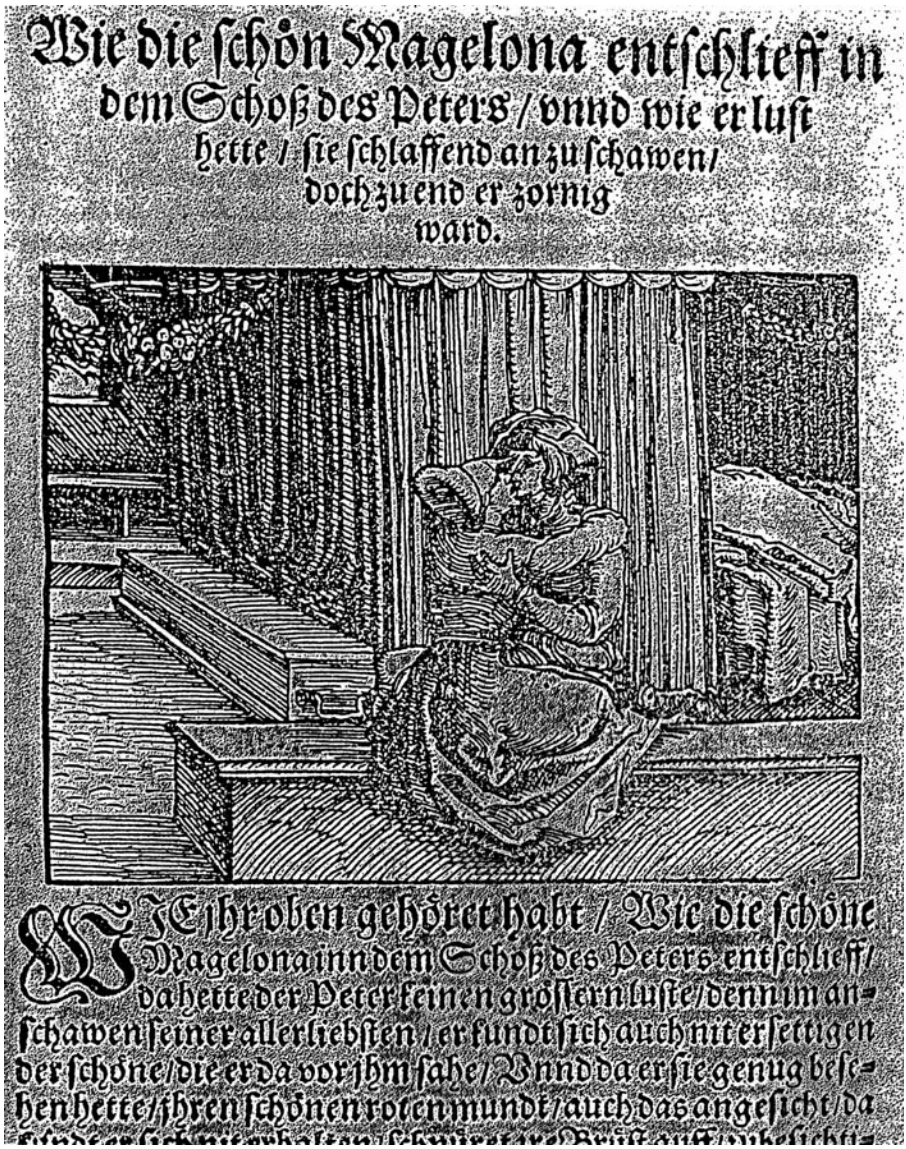


Abb. 5. *Die schön Magelona. Ein fast lůstige vnnd kurtzweilige History / von der schůnen Magelona / eines Kůnigs tochter von Neaples / vnd einem Ritter / genant Peter mit den silbern Schlůsseln [. . .]* (Frankfurt a. M., Hermann Gülfferich: 1553), fol. XXVIIIv.

Christian Egenolff erworben, der sie wiederum von dem Augsburger Drucker Heinrich Steiner übernommen hatte.[78]

Besonders aufschlussreich ist auch die *Melusine* von 1549.[79] Zum einen liefert sie für die Praxis der Weiterverwendung vorhandener Stöcke ein eklatantes Beispiel, indem alle ihre Bilder aus der *Fortunatus*-Ausgabe stammen,[80] die Hermann Gülfferich im selben Jahr verfertigt hat. Hält man beide Drucke nebeneinander, tritt der enorme Unterschied im Text-Bild-Verhältnis unmittelbar zu Tage: Während dem Betrachter bei nahezu allen Illustrationen des *Fortunatus* sofort evident ist, auf welche Textstelle sich diese beziehen, womit er sich den Text über die Bilder rasch (wieder-)vergegenwärtigen kann, ist das bei denen der *Melusine* nur selten der Fall. Zum anderen, und das macht dieses Beispiel so interessant, erweist sich an der *Melusine*, dass der Drucker sich der Problematik seines Vorgehens durchaus bewusst war und dass auch er sich dabei am Bezug zum Text orientierte. Denn etliche Kapitel verzichten auf Bildbeigaben, und es handelt sich dabei nicht um irgendwelche, sondern um solche, die besonders prägnante Figuren und Szenen entwerfen. Lässt sich die *Melusine*, wie sie am Anfang des Romans erscheint, notfalls noch durch jede Frauengestalt umsetzen, ist das für die *Melusine* der zentralen ‚Schlüssellochszene' nicht mehr möglich, wird sie hier doch in ihrer Feennatur als halbe Schlange geschaut. Auf die Illustration dieser entscheidenden Szene muss die Ausgabe verzichten, da der *Fortunatus*-Fundus kein auch nur halbwegs geeignetes Material enthält. Das gilt genauso für den Abflug Melusines nach ihrem Bruch mit Reymund, für den Kampf Goffroys mit dem Riesen oder seinen Vorstoß in das unterirdische Grab seines Ahnen Helmas. Wenn aber solch zentrale Szenen ohne Bilder bleiben müssen, lassen sich die vorhandenen Illustratione nicht als Index oder mnemotechnisches Hilfsmittel erklären, und wenn sie ohne Bilder bleiben können, ist das zugleich ein klares Indiz dafür, dass diese Mitte des 16. Jahrhunderts selbst für das Publikum schlichter Oktav-Ausgaben nicht mehr unverzichtbar gewesen sein können.

---

[78] Künast, *„Getruckt zu Augspurg"*, 71; Schmidt, *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich*, 59f., 194.

[79] Die History oder Geschicht/ von der Edlen vnd schönen Melusina (Frankfurt a. M., Hermann Gülfferich: 1549).

[80] Fortunatus/ Von seinem Seckel/ vnnd Wünschhütlin. Jetzundt von newem/ mit schönen lüstigen Figuren zu gericht. Sehr kurtzweilig/ vnd nützlich zu Lesen (Frankfurt a. M., Hermann Gülfferich: 1549).

Während Gülfferichs *Melusine* sich also bemüht, allzu schroffe Widersprüche zwischen Text und Bild zu vermeiden und deshalb teilweise auf Illustrationen verzichtet, hat Weigand Han – er hatte die Offizin seines Stiefvaters 1556 übernommen – diese Zurückhaltung offenbar aufgegeben, wie bereits eine Blütenlese aus seiner Ausgabe von Georg Wickrams *Gabriotto und Reinhart* (1563) erweist. Während der Text erzählt, dass die Prinzessin Philomena mit Rosamunda über ihre Liebe zu Gabriotto spricht, zeigt ein Bild zwei Frauen, die sich eines Mannes annehmen.[81] Könnte man hier unter Aufbietung von viel Phantasie noch behaupten, das Bild verleihe eben dem körperlich abwesenden, im Gespräch jedoch anwesenden Mann Präsenz, muss ein solcher Erklärungsversuch an den zwei folgenden Bildern scheitern, die derselben Situation gelten: Ein erstes zeigt zwei Frauen und eine Gruppe von Männern,[82] ein zweites gar zwei Nonnen und einen Ritter.[83] Und als Philomena einsam und verlassen ihren Liebesmonolog hält, befinden sich auf dem beigestellten Bild immerhin vier Personen.[84] Der Traum schließlich, in dem der tote Gabriotto seiner Geliebten erscheint, wird durch eine *Fortunatus*-Illustration nach Hans Brosamer veranschaulicht, auf der die Prinzessin Agripina mit angehexten Hörnern zu sehen ist.[85]

Ähnlich verfährt die Offizin Weigand Hans Erben – federführend war hier Georg Rab – bei der Ausgabe von *Olwyer und Artus* (1568).[86] Diese schafft es, Olwyers Besuch bei einem Einsiedler mit einem Holzschnitt zu versehen, der die Verteidigung einer Burg darstellt.[87]

---

[81] Ein schöne History/ Von sorglichem anfang vnd außgang der brinnenden Liebe/ vier Personen betreffend/ Nemlich zwen Edle Jůngling vonn Parisz/ vnnd zwo schöner Jungfrawen/ eine eins Kőnigsschwester die ander eins Graffen tochter. Allen Jungfrawen zur warnung an tag bracht/ vnd mit schönen Figuren gezieret gantz kurtzweillig zu lesen ([Frankfurt a. M.], Weigand Han: [1563]) fol. C ijv.

[82] Ebd., fol. C vjr.

[83] Ebd., fol. C vijv.

[84] Ebd., fol. C viijv.

[85] Zu Gülfferich/Hans *Fortunatus*-Illustrationen vgl. Schmidt, *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich*, 197.

[86] Laut Schmidt, *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich*, 202 erschien eine erste Ausgabe des Romans 1556 bei Weigand Han.

[87] Ein schőne vnd kurtzweilige History/ die da sagt von zweyen Kőnigs Kindern/ Welcher einer Olwyer ist genannt gewesen/ eins Kőnigs Son auß Castilia/ Vnd der Andere Arto geheissen/ der auch eins Kőnigs Son auß Algarbia genannt wird/ Welche beyde Brůder sind worden/ auch wie sie viel Vnglůcks miteinander erlitten haben/ Vnd doch wider zu hohen ehren kommen sind/ fast lieblich zu låsen (Frankfurt a. M., Weigand Hans Erben: 1568) fol. E vijr.

Und während der Text berichtet, dass Olwyer den feindlichen König gefangen setzt, um später eine Versöhnung herbeizuführen, zeigt das dazugehörige Bild aus der *Melusine*, wie ein Türke einen König ins Feuer schiebt.[88] Auf die Überschrift, die resümiert, wie Olwyer Artus das Blut der eigenen Kinder bringt, die er geopfert hat, um den Freund vom Aussatz zu heilen, folgt ein Bild, auf dem eine Frau zur Ader gelassen wird [Abb. 6].[89]

Zur Zerrüttung des Text-Bild-Verhältnisses trägt – drittens – eine Technik bei, die ebenfalls zu Einsparungen führen soll, dabei aber die Irritationen verstärkt, welche die expansive Wiederholung von Bildern erzeugt: die Montage von Bildern aus mehreren Stöcken. Als erster hat sie der Straßburger Drucker Hans Grüninger auf breiter Front verwendet. Meine Beispiele entstammen seinem *Hug Schapler* von 1500. Dort findet sich ein Bild, das den Prozess gegen den Empörer Graf Fridrich in Szene setzen soll. Es besteht aus zwei Teilen, von denen der linke einen Innen-, der rechte dagegen einen Außenraum zeigt.[90] Letzterer ist mit drei Personen bevölkert, von denen eine eindeutig als König zu erkennen ist. Während das Bild sonst auf Monarchen appliziert wird, ist es hier auf den Mann zu beziehen, dessen gewaltsamer Versuch, die Krone an sich zu reißen, gerade gescheitert ist. Ähnliche Störungen ruft das zweiteilige Bild hervor, auf dem eigentlich der Constabel der Königin eine vertrauliche Mitteilung zu machen hätte, als diese sich in der Gewalt von Hugs Widersacher Fridrich befindet.[91] Nun steht aber der Constabel in einem Innenraum, die Königin dagegen oben auf dem Balkon einer Burg; heimliches Flüstern ist so nur schwer denkbar. Auch das Gemetzel am Schluss des Romans, das in einer Kirche stattfindet,

---

[88] Ebd., fol. L vijv; zu dieser Illustration Schulz, „‚Formaler Mythos' in Text und Bild".

[89] Ein schöne vnd kurtzweilige History, fol. S jr.

[90] Ein lieplichs lesen vnd ein warhafftige Hystory wie einer (der da hieß Hug schäpler/ vnd waz metzgers gschlecht) ein gewaltiger künig zů Franckrich ward durch sein grosse ritterliche manheit. vnd als die geschrifft sagt ist er der nest gewessen nach Carolus magnus sun künig Ludwigen (Straßburg, Johannes Grüninger: 1500) fol. XXXVIIIr. Vgl. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 20: Die Straßburger Drucker. 2. Tl.: Johann Grüninger, Johann Prüss, Martin Flach, Peter Attendorn, Thomas Anshelm, Bartholomäus Kistler, Friedrich Ruch von Dumbach, Mathias Hupfuff, Wilhelm Schaffener, Johann Schott, Matthias Brant* (Leipzig: 1937) Nr. 979.

[91] Ein lieplichs lesen vnd ein warhafftige Hystory, fol. LVIIIr; Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 986.

Abb. 6. *Ein schöne vnd kurtzweilige History/ die da sagt von zweyen Königs Kindern [. . .]* (Frankfurt a. M., Weigand Hans Erben: 1568), fol. E vijr.

wird durch zwei zusammenmontierte Holzschnitte bebildert.[92] Auf einem kämpft man im Freien. Bei all dem muss es sich auch damals schon um einen ‚Fehler' gehandelt haben, zieht man andere Illustrationen derselben Ausgabe zum Vergleich heran, die direkt auf den Text eingehen und räumliche Kohärenz wahren. Das Irritierende, aber keineswegs Untypische ist,[93] dass sich daneben auch die zuvor angeführten Beispiele finden, bei denen es offenbar primär darum geht, Bilder zu bieten – unabhängig davon, was diese im Einzelnen enthalten.

Dass dabei rein äußere Vorgaben des Mediums wie die Seitenbreite den Ausschlag geben können, belegen Drucke anderer Straßburger Offizinen wie Johann Knoblauchs *Trojahistorie* von 1510 oder Matthias Hupfuffs *Alexander* von 1514.[94] Letzterer steigert das Bildprogramm der Bämler'schen Ausgabe mit 93 Bildern auf mehr als das Dreifache. Obwohl der Text zweispaltig gesetzt ist, scheint es das zentrale Gestaltungsprinzip der Bebilderung zu sein, jeweils die ganze Breite der Buchseite zu füllen. Bei zusammengesetzten Bildern führt das dazu, dass sich Landschafts- und Architekturelemente häufig gar nicht mehr auf den Text beziehen, sondern wie die Bestandteile einer Kulisse herumstehen.[95] Notfalls ergänzen auch reine Ornamente die Bilder. So geht die Illustration in Dekoration über [Abb. 7].

Dass sich die Technik der zusammengesetzten Bilder auch hätte sinnvoll fortentwickeln lassen, belegt die Ausgabe der beiden Romane Wilhelm Zielys – *Olwyer und Artus* sowie *Valentin und Orsus* –, die Adam Petri in Basel 1521 herausgebracht und die Urs Graf illustriert hat. Sie lässt zwischen 79 der Bilder einen Spalt oder trennt sie durch eine Zierleiste, womit sich zwischen ihnen eine minimale narrative Sequenz ergibt. Allerdings gefährdet die exzessive Wiederholung von Bildmaterial die sinnvolle Durchführung: Mit 31 Stöcken werden 202 Illustrationen verfertigt. Indem vergleichsweise wenige Bilder immer wieder andere Handlungen zu veranschaulichen haben, legt sich die Paradigmatik über die syntagmatische Folge, die im Nebeneinander

---

[92] Ein lieplichs lesen vnd ein warhfftige Hystory, fol. LIIr; Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Nr. 990.

[93] Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 194.

[94] Zur Herkunft des Bildmaterials Ott, „Frühe Augsburger Buchillustration", 215.

[95] Das buch der geschicht des grossen Allexanders wie die Eusebius beschriben vnd geteütscht hat/new getruckt mit vyl schönen figuren (Straßburg, Matthias Hupfuff: 1514) fol. LXIIv, LXXIIv, LXXXIv.

Abb. 7. *Das buch der geschicht des grossen Allexanders [. . .] new getruckt mit vyl schönen figuren* (Straßburg, Matthias Hupfuff: 1514), fol. LXXIIv.

der Bilder angelegt ist. Außerdem wird selbst die Achse der Paradigmatik überlastet, wenn etwa ein- und dasselbe Bild zehnmal vorkommt und gleichermaßen die Befreiung wie die Einkerkerung von Gefangenen veranschaulicht.[96]

Sieht man all diese Verschleißerscheinungen, die – und darauf kommt es mir an – teilweise schon sehr früh auftreten, dem Medium Buchdruck also gewissermaßen inhärent sind, so erscheint es konsequent, dass die Roman-Ausgaben irgendwann wieder dort anlangen, wo sie angefangen haben: beim reinen Text. Waren Günther Zainers *Apollonius* (1471) sowie vier niederdeutsche Roman-Inkunabeln[97] noch ohne Illustrationen erschienen, so verzichteten Roman-Drucke erst ab 1559 wieder auf Bilder. Allerdings handelt es sich dabei nur um die Ausgaben weniger Texte: *Theagenes und Chariklea*, die Übersetzung von Heliodors *Aethiopica*, sowie um die Romane der Faust-Tradition. Denn die *Historia* von 1587 erschien ohne Illustrationen; auch die Nachdrucke, die Bearbeitung durch Georg Rudolf Widmann sowie das *Wagnerbuch* enthalten allenfalls Titelholzschnitte. Zu fragen ist allerdings, ob der Bildverzicht sich nicht nur den Besonderheiten dieser beiden Romane verdankt. So könnte die umfangreiche, komplizierte *Theagenes und Chariklea* auch als Übersetzung im Bereich der Gelehrtenliteratur verblieben sein. Dass die Faust-Romane bilderlos bleiben, ist insofern konsequent, als die *Historia* vor imaginativem Nachvollzug durch den Rezipienten warnt und die sichtbare Welt verdächtigt, bloßes Blendwerk zu sein. Entsprechend übernehmen die Marginalien am Textrand die Funktion, den Text zu gliedern. Trotzdem ist es auffällig, dass ausgerechnet der Roman, der am weitesten in die Moderne fortgewirkt hat, die Drucker durch seinen Erfolg ermuntert haben dürfte, auf Bilder zu verzichten.

Wenn sich dennoch bis heute Bilder in manchen Roman-Ausgaben behaupten – das wäre ein dritter Schritt –, handelt es sich um das

---

[96] JN disem bůch werden begriffen vnd gefunden zwo wunderbarlicher hystorien gantz lieblich zelesen/ ouch dienen zefil erfarnyß. [. . .] Die ander hystori sagt von zweyen brůderen Valentino vnnd Orso/ deren vatter eyn keiser zů Constantinopel/ vnd ir můter eins künigs dochter in Franckrich gewesen/ mit namen Peppin/ gezogen vß frantzősischer zungen in dütsch durch Wilhelm Ziely von Bern in őchtlandt (Basel, Adam Petri: 1521) fol. LXXXIIIv, CIIIIr, CXXIIIIr, CXXXVIIr, CLr, CLVv, CLVIIIv, CLXIIIv, CLXIXr, CLXXIXv.

[97] Und zwar die *Haimonskinder* (Köln, Johann Koelhoff d. J.: 1493), der *Alexander* (Lübeck, Lucas Brandis: [um 1478]) und der *Trojanerkrieg* (Lübeck, Lucas Brandis: [um 1475/78]; Magdeburg, Moritz Brandis: [um 1495]).

Ergebnis einer Entwicklung, die ebenfalls bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzt und ihren Teil dazu beiträgt, Bild und Text voneinander zu lösen: die Entstehung einer Buchkunst, bei der die Illustrationen zunehmend autonom werden.[98] Das beste Beispiel hierfür liefern die Historien Maximilians I. Sie haben sämtlich die Vita des Kaisers zum Vorwurf, perspektivieren sie aber je anders:[99] Der *Teuerdank* erzählt die Werbung um Maria von Burgund als eine Art ritterlichen Abenteuerroman, der *Weißkunig* rückt vor allem dynastische und politische Geschichte ins Zentrum, während sich der *Freydal* auf Turniere und Maskenfeste beschränkt. Alle drei Texte enthalten in erster Linie Reihen gleichartiger Episoden (Gefahrensituationen, Schlachten und politische Aktionen, Turniere und Maskenfeste), die durch einen narrativen, romanhaften Rahmen – er begründet ihre Behandlung als illustrierte Romane – nur mühsam integriert erscheinen. Eine allegorische Überhöhung verunklart den autobiografischen und historischen Gehalt. Maximilians Historien sind hier von Interesse, weil ihnen ihre Illustrationen eine Sonderstellung verschaffen, welche sich aus ihrer Entstehung, ihrer Erscheinung und ihrer Rezeption herleitet.

Anders als sonst bei Romanillustrationen, nahmen die Bilder zu Maximilians Historien ihren Ausgang nicht von vorliegenden, fertigen Texten. Vielmehr entstanden sie auf Grund der Anweisungen, die der Kaiser und seine Mitarbeiter den beteiligten Künstlern übermittelten. Nur im *Teuerdank* von 1517, der als einziges der hier verhandelten Werke noch zu Lebzeiten seines Urhebers erschien, wurden sämtliche Bilder bestimmten Episoden des Textes endgültig zugewiesen. Dagegen war beim unvollendet gebliebenen *Weißkunig* nicht mehr in jedem Fall zu rekonstruieren, was die Bilder eigentlich zeigen und wo sie im Text zu stehen kommen sollten. Der Freydal schließlich besteht hauptsächlich aus Zeichnungen, die den Reißern und Formenschneidern als Vorlage dienen sollten. Dagegen ist der Text nicht mehr als ein Aufriss der Handlung. Die Bilder gehen also nicht mehr unmittelbar auf Texte zurück, sondern beide beziehen sich jeweils unabhängig voneinander auf das Leben Maximilians. Entsprechend

---

[98] Ott, „Frühe Augsburger Buchillustration“, 234–241; Ott, „Leitmedium Holzschnitt“, 241.

[99] Zu den Texten grundlegend: Müller J.-D., *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2 (München: 1982) 104–148.

divergieren selbst im *Teuerdank* Text und Bild gelegentlich noch, obwohl etliche Holzschnitte nachträgliche Korrekturen aufweisen.[100] Und im Material zum *Weißkunig* findet sich das sogenannte *Fragbuch* von 1515, in dem Marx Treitzsaurwein die Probleme der Zuordnung auflistet, die nur der Kaiser selbst lösen konnte, sowie zwei Kontrollbücher, die bei der richtigen Platzierung der Bilder helfen sollten.[101]

Des Weiteren wachsen die Illustrationen der Maximilian-Historien durch ihre schiere Zahl und Größe, aber auch und vor allem durch ihre Qualität in eine Dimension hinein, die sie zu etwas Eigenem macht. Der *Teuerdank* ist mit 118 Holzschnitten ausgestattet, das *Weißkunig*-Konvolut umfasst 236 Platten, 13 Zinkätzungen nach Holzschnitten und 92 Zeichnungen,[102] zum *Freydal* sind 235 Zeichnungen vorhanden. Auffällig ist auch die Größe der Bilder, die im *Teuerdank* durchschnittliche Romanillustrationen der Zeit weit übertreffen und die im *Weißkunig* und im *Freydal* auf Folio-Format anwachsen, was „den Buchrahmen spreng[t]".[103] Schon rein quantitativ besitzen die Bilder also einen erheblichen, einen überdurchschnittlichen Anteil am Gesamt der Bücher. Ihre Qualität erweist sich u. a. daran, dass sie von bedeutenden Künstlern der Zeit stammen, die wie Hans Burgkmair, Leonhard Beck und Hans Schäuffelein auch aus dem Dunkel der Anonymität heraustreten, indem sie ihre Arbeiten mit Monogrammen versehen. Während sich also der Bezug zum Text lockert, steigt der künstlerische Anspruch an die Buchholzschnitte.[104]

---

[100] Laschitzer S., „Einleitung", in Laschitzer S. (Hrsg.), *Der Theuerdank. Durch photolithographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 8 (Wien: 1888) 7–116, hier 94–105. Ziegeler H.-J., „Der betrachtende Leser. – Zum Verhältnis von Text und Illustration in Kaiser Maximilians I. ‚Teuerdank'", in Kühebacher E. (Hrsg.), *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter. Die Iwein-Fresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 15 (Innsbruck: 1982) 67–110, hier 79–83.

[101] Schultz A., „Einleitung", in Schultz A. (Hrsg.), *Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6 (Wien: 1888) VII–XXVIII, hier XXIII–XXV.

[102] Diese Angaben nach Schultz, „Einleitung", XXVI.

[103] Petermann E., „Die Formschnitte des Weisskunig", in Musper H.T. u. a. (Hrsg.), *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*, Bd. 1: Textband (Stuttgart: 1956) 59–89, hier 60.

[104] Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 215.

Damit gewinnen diese aber das Potenzial, Aufmerksamkeit vom Text ab- und auf sich hinzulenken.[105]

Entsprechend begründet sich die Wiederverwendung von Holzschnitten nicht mehr nur aus ökonomischen Zwängen und der Polyvalenz der Bilder, sondern aus der Bekanntheit und dem Prestige von Künstlern wie Hans Burgkmair.[106] Auch erfreuten sich die Bilder vom 16. Jahrhundert an eines ungleich höheren Interesses als die Texte, die man allenfalls um ihres Urhebers willen respektierte.[107] Die Strategie, den Text über den beigegebenen Bildschmuck zu valorisieren, birgt eben immer auch das Risiko, dass dieser in den Hintergrund gerät.[108] So indizieren die Bilder in Maximilians Werken eine Veränderung in der Geschichte der Romanillustration: „Die Illustration wandelt sich von ihrer die Texte gleichsam dialogisch begleitenden Rolle zum Buchschmuck und zum autonomen Kunstwerk, und damit werden auch die Grenzen zwischen Buchillustration und sogenannter freier Graphik fließend."[109] Auch von dieser Seite her wird also aus Illustration Dekoration, wenn auch sehr hochwertige.

Es gehört zu den erstaunlichen Fakten der Geschichte des Romans im Zeitalter des Buchdrucks, dass bereits innerhalb einer Generation die wichtigsten Möglichkeiten des Verhältnisses von Text und Bild durchgearbeitet worden sind: der enge Bezug der Bilder auf den Text sowie ihre Abkoppelung von ihm. Eine solche Ablösung kann zum einen die Folge einer Praxis der Illustration sein, die einfach vorhandene und damit billige Bilder einsetzt. Zum anderen können sich Bilder vom Text emanzipieren, indem sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und so quasi autonom werden. Es sind also gleich in diesem Anfang mehrere, alternative Möglichkeiten der Ausstattung von Romanen angelegt. Die radikale Lösung der Schwierigkeiten, in denen sich das Text-Bild-Verhältnis schon im 16. Jahrhundert befindet, ist der völlige Verzicht auf Illustrationen. Da sie langfristig realisiert wird, bietet es sich an, hier mit einem historischen Längsschnitt

---

[105] Oehler D., „Zur Geschichte der Illustrationen des Decameron. Gedanken über das Verhältnis von Bild und Dichtung", in Dirscherl K. (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog* (Passau: 1993) 145–168, hier 155.
[106] Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 235f.
[107] Beispiele bei Ziegeler, „Der betrachtende Leser", 69.
[108] Oehler, „Zur Geschichte der Illustrationen", 144.
[109] Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 243f.

anzusetzen und – der vierte und letze Punkt – zu fragen, ob und in welchem Umfang Romane des 17. Jahrhunderts noch illustriert sind.

Eine erste Antwort auf diese Fragen basiert auf Gerhard Dünnhaupts Personalbibliographie,[110] aus der ich alle Romanausgaben von 1601 bis 1700 entnehme, Übersetzungen und Nachauflagen eingeschlossen. Nicht berücksichtigt habe ich Verstexte, Sammelausgaben sowie Ausgaben, die undatiert sind oder die Dünnhaupt selbst nicht mehr autopsieren konnte.[111] Als illustriert gelten die Romane, die Textkupfer – im 17. Jahrhundert verdrängt der Kupferstich den Holzschnitt nahezu vollständig – besitzen, während ich Titelkupfer ausnehme, da sie dem Text nicht nur isoliert voranstehen, sondern vor allem auch andere Funktionen haben, etwa die, zwischen Text und Leser zu vermitteln, Widmungen auszusprechen, poetologische und allegorische Programme zu formulieren oder Elemente des barocken Weltverständnisses auszudrücken.[112] Zum Vergleich dienen Zahlen für das 15. und

---

[110] Dünnhaupt G., *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*. 2., verbesserte und wesentlich vermehrte Aufl. des Bibliographischen Handbuches der Barockliteratur, Tle. 1–6, Hiersemanns bibliographische Handbücher 9 (Stuttgart: 1990–1993). Da Dünnhaupts Bibliographie von ihrer Anlage her Lücken aufweist (etwa anonyme Übersetzungen) und einem überholten Barockbegriff verpflichtet ist, habe ich herangezogen: Hausmann F.-R., *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730*, 2 Teilbde., Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart 1 (Tübingen: 1992). Da hier jedoch für das 17. Jahrhundert nur 16 Romane nachgewiesen sind, von denen keiner illustriert ist, habe ich darauf verzichtet, diese Titel in die Dünnhaupt-Auswertung einzuarbeiten.

[111] Um meine Materialgrundlage offen zu legen, nenne ich die Autoren und die jeweiligen von Dünnhaupt vergebenen Nummern: Aegidius Albertinus [43.1–9], Anton Ulrich [18.1/2; 19.I.1/2; 19.II.1/2; 19.III.1], Johann Joseph Beckh [11], Johann Beer [5.I.1/2; 5.II.1/2; 5.III.1/2; 5.IV; 8.1/2; 9.1/2; 10.1/2; 12.I/II; 13; 14.1; 15; 16; 17.1/2; 18.1–4; 19; 20.1/2; 21; 22], August Bohse [2.1–3; 3.I.1–4; 3.II; 4.1/2; 5.I/II; 5.III.1; 6.1–4; 7; 7A; 13.1–3; 19.1/2; 29.1/2; 38.1–3; 45.1/2; 46.1/2; 57.I.1; 61.1; 64.1], Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen [4.1–3; 5.1–7; 6; 9.1–3; 10.1/2; 16; 19.I.1–4; 19.II.], Eberhard Werner Happel [1; 6.1/2; 17], Georg Philipp Harsdörffer [27.1–3], Christian Friedrich Hunold [1.1], Christoph Kormart [9.3; 12.1], Johann Ludwig Reichsgraf von Kuefstein [1.1/2; 1.4–7; 2.1–3; 2.5–7], Johann Kuhnau [3; 5; 6], Johannes Lassenius [17.1/2], Daniel Caspar von Lohenstein [35.1], Joachim Meier [6; 10.1], Martin Opitz [78.I.1–3; 78.II.1–3; 112; 179.1–5], Wolfgang Caspar Printz [3.1; 9.1/2; 10.1; 11.1], Christian Reuter [2.1/2], Johannes Riemer [23.1–4; 33.1/2; 36.1–5; 41.1/2], Johannes Balthasar Schupp [77.1–5], Jacob Schwieger [11.1/2; 13.1/2], Daniel Speer [3.1–3; 4; 9], Johann Wilhelm von Stubenberg [2.I.1–4; 2.II.1–4; 2.III.1–4; 2.IV.1–3; 5.1/2; 7; 12.I.1/2; 12.II.1/2; 13; 22.I-V], Christian Weise [23.1–8; 32.1–5], Diederich von dem Werder [23.1–3], Philipp von Zesen [26.1–4; 28.1/2; 29.1–3; 32.1/2; 69.1–4; 100], Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen [5.I.1/2].

[112] Frese A., *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570–1700). Funktion,*

16. Jahrhundert, wie sie Bodo Gotzkowskys 'Volksbuch'-Bibliographie liefert.[113] Gezählt werden diejenigen Prosatexte, die als ‚romanhaft' zu gelten haben.[114]

Für den Zeitraum von 1471 bis 1600 komme ich so auf insgesamt 262 Romanausgaben, von denen 225 illustriert sind, was 85,9 Prozent entspricht. Dieses Bild lässt sich feiner rastern, indem man die Angaben nach Jahrzehnten aufschlüsselt: Von den 22 gedruckten Prosaromanen des Jahrzehnts 1471/1480 sind 19 oder 86,4 Prozent illustriert, 1481/1490 sind es zwölf von 13, was 92,3 Prozent bedeutet, und 1491/1500 dann 13 von 14, also 92,9 Prozent. Für das Inkunabelzeitalter insgesamt liegt die Quote der illustrierten Ausgaben bei 89,9 Prozent; sie steigt in den ersten fünf Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auf exakt hundert Prozent: Alle 82 Romandrucke dieser fünfzig Jahre geben dem Text Bilder bei. Das ändert sich bis 1580 kaum, nur im Jahrzehnt 1551/1560 findet sich neben 42 Romanen mit ein einziger ohne Illustrationen (97,7 Prozent), danach folgen wieder zwei Jahrzehnte, in denen alle Romandrucke bebildert sind. Die Wende bringt das Jahrzehnt 1581/1590, in dem nur noch fünf von 18 oder 27,8 Prozent der Ausgaben illustriert sind. Ende des 16. Jahrhunderts (1591/1600) steigt die Zahl der Romantexte, die mit Bildern versehen sind, wieder auf 13 von 31 an, was eine Quote von 29,5 Prozent bedeutet. Für das 16. Jahrhundert insgesamt liegt sie bei 85 Prozent.

Sujet, Typologie, Dissertationen zur Kunstgeschichte 31 (Köln-Wien: 1989) 1–86; Skowronek S., *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 22 (Würzburg: 2000).

[113] Gotzkowsky B., *„Volksbücher". Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher: Bibliographie der deutschen Drucke. Tl. 1: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bibliotheca bibliographica Aureliana 125 (Baden-Baden: 1991).

[114] Hier wieder die Materialgrundlage, und zwar nach Gotzkowskys Texttiteln nebst Nummern für die einzelnen Ausgaben: Florio und Biancefora [1–5], Fierrabras [1–3], Haimonskinder [1f.], Herpin [1–4, 6], Hug Schapler [1–5], Loher und Maller [1–3], Magelone [1–8, 10–16, 18f.], Melusine [1–10, 12–18, 20f., 24–29], Kaiser Octavian [1–11, 13f.], Olwier und Artus [1–4], Pontus und Sidonia [1–13, 15], Valentin und Orsus [1–4], Historia Alexandri Magni [1–10], Historia Apollonii Regis Tyris [1–12], Theagenes und Chariklea [1f., 4], Troja-Romane [1–12], Herzog Ernst (Epos) [1–4], Herzog Ernst (Gekürzte Prosafassung) [1–5], Tristrant und Isalde [1–9, 11], Wigalois [1–5], Wilhelm von Österreich [1f.], Brissonetus [1f.], Faustbuch [1–21], Warhafftige Historie von den Sünden so D. Johannes Faustus hat getrieben [1], Fortunatus [1–6, 8–24, 26–30], Wagnerbuch [1–7], Ritter Galmy [1–4, 6–11, 13], Gabriotto und Reinhart [1–4], Till Eulenspiegel [1–12, 14–19, 21–23, 25, 27f.], Lalebuch [1].

Für den Zeitraum von 1601 bis 1700 verzeichnet Dünnhaupt 243 Romanausgaben, von denen 61 bebildert sind. Das entspricht 25,1 Prozent. Auch hier verteilen sich die illustrierten Romane recht ungleichmäßig auf der Zeitachse. Im Jahrzehnt 1601/1610 erscheint kein Roman, der einem der erfassten Autoren zuzuweisen wäre. In den folgenden dreißig Jahren, und das ist das erste signifikante Ergebnis der Erhebung, beschleunigt sich der Trend vom Ende des 16. Jahrhunderts, und Romanausgaben verzichten nun fast durchgängig auf Textillustrationen. Für den Zeitraum 1611/1620 weist Dünnhaupt sieben Romane nach, von denen keiner illustriert ist, für 1621/1630 ist es einer von zehn und 1631/1640 keiner von vier. Einen Einschnitt in dieser Entwicklung bedeutet das Jahrzehnt 1641/1650, in dem nicht nur annähernd so viele Romane erscheinen wie in den 40 Jahren vorher, sondern in dem die Bilder massiv zurückkehren: 13 von insgesamt 17 Ausgaben – also 76,5 Prozent – sind illustriert. Das ist allerdings ein einsamer Gipfel, denn in den restlichen Jahrzehnten des Jahrhunderts erreichen die illustrierten Ausgaben nie wieder mehr als 38,9 Prozent. So stellen sie schon im Folgejahrzehnt 1651/1660 nur noch sieben von 26 Drucken, was einem Anteil von 26,9 Prozent entspricht. 1661/1670 sind es immerhin 14 von 36 (38,9 Prozent), 1671/1680 dagegen nur noch elf von 51 (21,6 Prozent) und 1681/1690 14 von 51 (27,5 Prozent). Einen massiver Einbruch bei den Illustrationen ist für das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu verzeichnen, wo nur noch eine von 41 Ausgaben bebildert ist: 2,4 Prozent.

Was lässt sich aus diesen Zahlen [Abb. 8] erschließen? Trotz einiger gegenteiliger Versuche etabliert es sich schon im Inkunabelzeitalter als Standard, Romane zu bebildern. Das 16. Jahrhundert hält hieran lange fest, vor der *Fausthistorie* von 1587 erscheint nur ein einziger Romandruck ohne Bilder. Der enorme Erfolg der Faust-Texte, die durchweg auf Illustrationen verzichten, bedeutet einen markanten Einschnitt: Ab jetzt wird es nie wieder selbstverständlich sein, Romanausgaben zu bebildern. Das zeigt sich im 17. Jahrhundert deutlich, wo die allgemeine politische und wirtschaftliche Notlage den Trend zum Verzicht auf Bilder zusätzlich befördert haben dürfte. Denn in seinen ersten vier Jahrzehnten erscheinen überhaupt nur relativ wenige Romane, und von den 21 nachgewiesenen Ausgaben ist wiederum nur eine illustriert. Offenbar galten Bilder in den Jahren des Dreißigjährigen Krieges als ein Luxus, auf den man verzichten konnte. Einzig Martin Opitz' Übersetzung der *Argenis* wurde in dieser Zeit – der

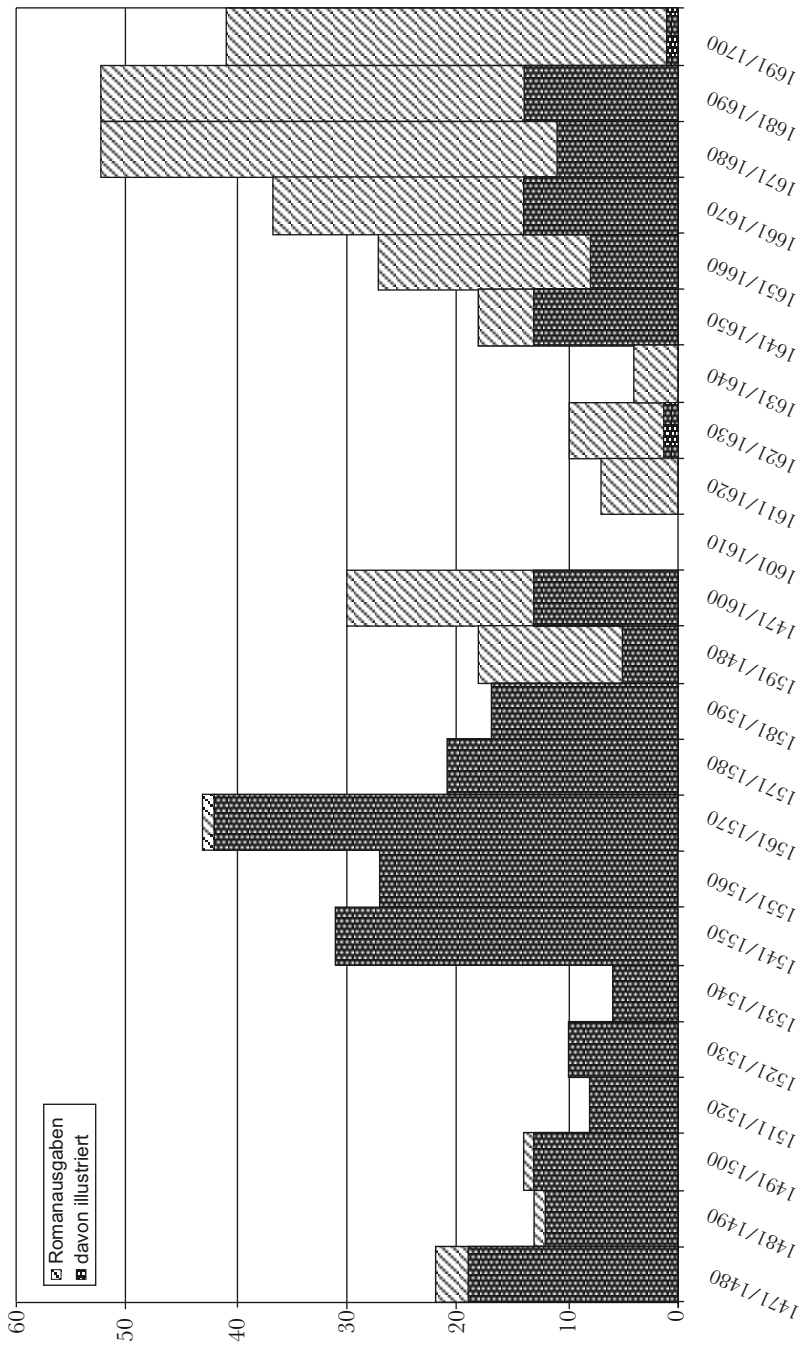


Abb. 8. Graphik.

erste Teil erschien 1626 – illustriert, und auf das Konto dieses Autors geht auch ganz wesentlich das Comeback der Bilder im Jahrzehnt 1641/1650. Allein sieben der 13 illustrierten Romane sind *Argenis*- bzw. *Arcadia*-Drucke. Weitere vier illustrierte Ausgaben gelten Romanen Philipps von Zesen. Sind aber die Bilder einmal in der Welt bzw. in den Druckereien, können sie bequem wiederholt werden, was die Statistik tendenziell verzerrt. Dennoch geht die Zahl der illustrierten Ausgaben in den folgenden Jahrzehnten wieder zurück, was dafür spricht, dass sich die Konjunktur der Bilder in der Jahrhundertmitte eher Sonderfaktoren verdankt, als dass sie eine wirkliche Trendumkehr belegt. Dieser Rückgang kulminiert am Ende des Jahrhunderts in auffälliger Weise, wo Textillustrationen fast vollständig aus dem Roman verschwunden sind. Das ist schwer zu interpretieren, und es wäre sicher voreilig, schon hier den gesuchten Ziel- und Endpunkt in der Geschichte des illustrierten Romans zu vermuten. Immerhin aber wird man sagen dürfen, dass der Verzicht auf Illustrationen Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr die Ausnahme, sondern die Regel ist und dass dieses – hier durch einen willkürlichen Abbruch der Materialaufnahme erzeugte – Ende durchaus zu dem passt, was sich in den Jahren zuvor als Entwicklung abzeichnet.

Ein näherer Blick in diejenigen Ausgaben des 17. Jahrhunderts, die überhaupt noch illustriert sind, bestätigt diese Deutung. Dass Bilder nicht mehr wirklich notwendig waren, sondern eher nach Belieben dazutreten konnten, lässt sich etwa daran erkennen, dass keine Instanz – weder Autoren noch Texte noch Verleger – mehr für das Vorhandensein von Illustrationen eintrat. So war es möglich, dass sich im Œuvre eines Autors Romane mit und ohne Bilder finden, und es konnte passieren, dass ein und derselbe Verleger den ersten Teil eines Werkes mit Illustrationen ausstatten ließ und beim zweiten darauf verzichtete, wie überhaupt wichtige Verlage Romane mit und ohne Illustrationen herausbrachten. So erhielt nicht nur die Erstausgabe von Opitz' *Arcadia* (1638) keine Bildausstattung, sondern auch der zweite Teil der *Argenis* musste auf eine solche verzichten, obwohl er ebenfalls bei David Müller in Breslau erschien und obwohl mit dem ersten Teil doch die Geschichte des illustrierten Barockromans anzuheben scheint. Die ersten fünf Auflagen des *Simplicissimus* von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen verzichten auf Textillustrationen, dann werden solche für zwei weitere Drucke angefertigt.

Des Weiteren ändert sich der Bezug eventuell noch vorhandener Illustrationen zum Text schon allein dadurch, dass die Romane im

Vergleich zum 16. Jahrhundert um ein Vielfaches länger werden, während die Zahl der Bilder deutlich abnimmt. Die Spitze hält Philipp von Zesens *Simson* von 1679 mit dreißig Textkupfern, die sich aber auf immerhin 593 Seiten verteilen, womit etwa alle zwanzig Seiten ein Bild steht. Das ist aber schon die Ausnahme, häufig müssen doppelt so lange Romane mit der Hälfte oder gar einem Viertel an Bildern auskommen. Ich schließe hieraus, dass Barockromane reine Lesetexte sind und dass Illustrationen nicht mehr die Aufgabe haben, ihre Lektüre zu erleichtern. Dass sich der Bezug der Bilder zum Text schließlich auch inhaltlich lockert, belegt die Untersuchung der 1673 bei Endter in Nürnberg erschienenen *Argenis* durch Dietmar Peil, nach der sich die Bilder teilweise vom Text lösen und auf die Ebene der Emblematik ausweichen.[115]

Abschließend bleibt zu überlegen, was der vorgestellte Befund über die Geschichte der Literatur, aber auch der Kultur aussagt. Auszugehen ist von einem Grundfaktum: Zwar sind Text und Bild verschiedene Medien, weshalb ihr Verhältnis nie rein pleonastisch sein kann.[116] Dennoch besteht ein Problem, das in der Visualitäts-Diskussion der letzten Zeit vielleicht zu sehr in den Hintergrund getreten ist: Wenn man vom Rezipienten und dessen Vorstellungen ausgeht, sind die Bilder entweder redundant oder irritierend.[117] Weit gehend redundant sind sie, wenn sie den Text genau umsetzen, irritierend, wenn sie sich kaum oder gar nicht auf ihn beziehen. In keinem von beiden Fällen werden Aufnahme und Verarbeitung der Informationen erleichtert. Das eben Gesagte gilt allerdings nur für geübte Leser. Wer gelernt hat, sich in der Schrift zu bewegen und Zeichen in Vorstellungen umzusetzen, bedarf der Bilder im Grunde nicht mehr, ja möglicherweise kann sich seine Imagination sogar freier entfalten, wenn sie fehlen.[118]

---

[115] Peil D., „Die emblematischen Illustrationen zu John Barclays ‚Argenis'", in Meier C. – Ruberg U. (Hrsg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit* (Wiesbaden: 1980) 689–731, bes. 706–713.

[116] Enklaar J., „Buch und Buchillustration. Matthias Claudius' ‚Wandsbecker Bote'", in, *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster. Düsseldorf vom 3. bis 5. Oktober 1978*, Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 4 (Heidelberg: 1980) 26–43, hier 28.

[117] Von der Redundanz des Bildes spricht auch Straßner, *Text-Bild-Kommunikation*, 20.

[118] So etwa Belting, „Der Ort der Bilder II", 85 und Miller, *Illustration*, 63.

Demnach wäre das Verschwinden der Bilder aus dem Roman also in erster Linie eine Folge gesteigerter Lesekompetenz.[119] Dass lateinische Texte schon im 15. und 16. Jahrhundert in der Regel ohne Illustrationen auskommen,[120] bestätigt diese Vermutung genauso wie das Faktum, dass sich Bilder noch lange in einfachen Ausgaben für ein semi-alphabetisiertes Publikum halten. Hilfreich mögen Bilder auch für diejenigen sein, die eher intensiv lesen und daran interessiert sind, das Gelesene zu memorieren.[121] Aber auch dieser Rezeptionsmodus ist ja auf dem Rückzug begriffen. Diese langfristigen Trends mögen jeweils durch Sonderfaktoren beeinflusst worden sein. Solche besonderen Bedingungen können auf der Ebene des Einzeltexts liegen, wenn etwa die *Fausthistorie* auf Illustrationen verzichtet oder wenn die *Argenis* sie wieder einführt. Aber auch gesellschaftliche Rahmenbedingungen wird man zur Erklärung mit heranziehen müssen, so wenn der Dreißigjährige Krieg und seine Folgen den Verzicht auf ‚Luxus' nahelegen. Dennoch finden sich, wenn auch deutlich seltener und in deutlich reduzierter Dichte als früher, noch im 17. Jahrhundert illustrierte Romanausgaben. Zu bestimmen, wann der Roman die Bilder endgültig verabschiedet bzw. sich diese in Sonderformen wie bibliophile Ausgaben oder Kinder- und Jugendbücher zurückziehen,[122] könnte ein lohnendes Unterfangen sein.

---

[119] Für diese spricht die Untersuchung zum Buchbesitz von Paschen C., *Buchproduktion und Buchbesitz in der frühen Neuzeit. Amberg in der Oberpfalz* (Frankfurt a. M.: 1995) 15–40. Die Akten zur Amberger Bücherkonfiskation von 1628 belegen, dass Buchbesitz auch in eher unbedeutenden Städten weit verbreitet war. Das ist immerhin ein Indiz, auch wenn es keine direkten Rückschlüsse auf die Lesefähigkeit erlaubt.

[120] Curschmann, „Wort – Schrift – Bild", 452f.; Ott, „Leitmedium Holzschnitt", 178. Zur Lektürepraxis der Gelehrten vgl. Zedelmaier H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit", in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Frühe Neuzeit 64 (Tübingen: 2001) 11–30, hier 19–25.

[121] Vgl. allgemein Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland*, 180; für den Prosaroman Müller, „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", 350.

[122] Straßner, *Text-Bild-Kommunikation*, 36.

Auswahlbibliografie

Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: 2001).

Dünnhaupt G., *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, 2., verbesserte und wesentlich vermehrte Aufl. des Bibliographischen Handbuches der Barockliteratur, Tle. 1–6, Hiersemanns bibliographische Handbücher 9 (Stuttgart: 1990–1993).

Gotzkowsky B., *„Volksbücher". Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher: Bibliographie der deutschen Drucke. Tl. 1: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bibliotheca bibliographica Aureliana 125 (Baden-Baden: 1991).

Künast H.-J., *„Getruckt zu Augspurg". Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555*, Studia Augustana 8 (Tübingen: 1997).

Kunze H., *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*. Textband. (Leipzig: 1975).

Muckenhaupt M., *Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*, Tübinger Beiträge zur Linguistik 271 (Tübingen: 1986).

Müller J.-D., „Augsburger Drucke von Prosaromanen im 15. und 16. Jahrhundert", in Gier H. – Janota J. (Hrsg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: 1997) 337–352.

Neuber W., „Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der Frühen Neuzeit", in Wenzel H. – Seipel W. – Wunberg G. (Hrsg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Schriften des Kunsthistorischen Museums 5 (Wien: 2000) 181–211.

Ott N.H., „Frühe Augsburger Buchillustration", in Gier H. – Janota J. (Hrsg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: 1997) 201–241.

——, „Leitmedium Holzschnitt. Tendenzen und Entwicklungslinien der Druckillustration in Mittelalter und früher Neuzeit", in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 Halbbde. (Hamburg: 1999) 163–252.

Saurma-Jeltsch L.E., *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bildhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, Bd. 1 (Wiesbaden: 2001).

Schmidt I., *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich-Han Weigand Han-Erben. Eine literarhistorische und buchgeschichtliche Untersuchung zum Buchdruck in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 26 (Wiesbaden: 1996).

Schnackertz H.J., *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip* (München: 1980).

Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Leipzig: 1920ff.).

Strassner E., *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, Grundlagen der Medienkommunikation 13 (Tübingen: 2002).

Zimmer H.D., *Sprache und Bildwahrnehmung. Die Repräsentation sprachlicher und visueller Informationen und deren Interaktion in der Wahrnehmung* (Frankfurt a. M.: 1983).

TYPOGRAPHISCHES DECORUM ORDNUNG UND *ÉCLAT* IN DER TYPOGRAPHIE DER HÖFISCHEN FIGURENDICHTUNG UND FESTBESCHREIBUNG

Thomas Rahn

Das ästhetische Wirkungsziel des höfischen Festes ist der *éclat*. Der Begriff, mit dem im hochabsolutistischen Frankreich das strategische Reizpotential der Pracht benannt werden kann, wird im *Nouveau dictionnaire des passagers* von 1755 mit den folgenden Worten übersetzt:

> Eclat, *s. m.* (vom Teutschen schlaiffen, schlitzen) ein Stück, so sich von etwas abspaltet, absprengt, als ein abgesprengtes Stück von einer Bombe, Granade; ein Span, Scheit=Holtz; figürlicher Weise heißt es hernach auch, was sich dem Gehör oder Gesicht nach zertheilet oder ausbreitet, als das Krachen, wenn etwas zerbricht oder gesprenget wird, das Prasseln, Knallen, vom Donnern, schiessen; überlaut lachen, schreyen, klagen, weinen; also auch der Schein, Glantz, als der Sonne, Sterne, Feuers, Goldes, Schönheit des Leibes; it. Pomp, Pracht, Herrlichkeit; Ruhm, Ansehen; Gerücht.[1]

Das Bedeutungsfeld von *éclat* zeigt, dass das Fest als eine Attacke auf die Sinne kalkuliert ist, als kognitiver Einprägungsvorgang mittels sinnlicher Überwältigung: Pracht bedeutet Blendung, Betäubung, den Funkenflug ins Auge. Das Fest zieht seine Wirkung aus genussvoller ‚Verletzung' der Sinne, aus einem gemäßigten Zustand der – rationalen – Desorientierung.

In der deutschen Zeremoniellwissenschaft des frühen 18. Jahrhunderts wird diese Desorientierung unter dem Namen der *Verwunderung* als Wirkungsgrundlage des Zeremoniells bestimmt; der Affekt der *admiratio* (Verwunderung/Bewunderung), den die Pracht hervorruft, begründet die Hochachtung gegenüber den Herrschaftspersonen respektive

---

[1] Frisch J.L. (Hrsg.), *NOUVEAU DICTIONNAIRE DES PASSAGERS FRANÇOIS-ALLEMAND ET ALLEMAND-FRANÇOIS, Oder Neues Frantzösisch=Teutsches und Teutsch=Frantzösisches Wörterbuch, Worinnen Alle Frantzösische Wörter, auch der Künste und Wissenschaften, aus den vollkommensten und neuesten Dictionariis, nebst den nöthigsten Constructionen und Redens=Arten, durch kürtzlich gezeigte Etymologie, und durch das gebräuchlichste, auch reineste Teutsche erkläret worden;* [. . .] *Aufs neue vermehrt und verbessert von Mr. MAUVILLON.* [. . .] (Leipzig, Johann Friedrich Gleditsch: 1755) Sp. 758.

Dynastien, die im Zeremoniell wirkungsvoll in Szene gesetzt werden oder denen die Urheberschaft der Pracht zuzuschreiben ist.[2]

Zwei Textgruppen übertragen das Zeremoniell in den Druck, um das Bewusstsein von der Bedeutung und Bedeutsamkeit eines *casus* wie Krönung, Taufe, Hochzeit etc. herzustellen: die Casuallyrik und die Festbeschreibung. In der Casuallyrik, die durch Lesung oder Übergabe bereits in die zeremonielle Handlung integriert ist, wird der Sinn des *casus* rhetorisch-argumentativ entfaltet. In der Festbeschreibung wird die zeremonielle Fassung des *casus* referiert und dessen Gedächtnis historiographisch gesichert.

Der Medienwechsel vom Ereignis zum Druck – das liegt auf der Hand – gefährdet das ästhetische Wirkungsziel des Zeremoniells: den *éclat*. Durch Schrift, Bild – und Schriftbild lässt sich die Wirkung des zeremoniellen Medienensembles nicht erreichen. Wohl aber lässt sich eine *Inszenierung des Druckes* denken, die einen medienimmanenten *éclat* produziert: ein typographisches und visuelles „Prasseln, Knallen, [. . .] Donnern, schiessen", das als Surrogat der ursprünglichen zeremoniellen Wirkung Verwunderung erregt. Gibt es in der Casuallyrik und in der Festbeschreibung, so wird im Folgenden an ausgewählten deutschen Beispielen untersucht, eine – festliche – ‚Sprengung' der alltäglichen Form von Druck und Buch, die den zeremoniellen *casus* durch einen *éclat* der Lettern und der Bilder würdigt?

---

[2] Zur sinnlichen Wirkungsstrategie des Zeremoniells siehe Berns J.J., „Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremoniellschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit", in Blühm E. – Garber J. – Garber K. (Hrsg.), *Hof, Staat und Gesellschaft in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, *Daphnis* 11, 1–2 (Amsterdam: 1982) 315–349, bes. 316–319; Möseneder K., *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die ‚Entrée solennelle' Ludwigs XIV. 1660 in Paris* (Berlin: 1983) 34–39; Holenstein A., „Huldigung und Herrscherzeremoniell im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung", in Gerteis K. (Hrsg.), *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung*, Aufklärung 6, 2 (Hamburg: 1992) 21–46, bes. 29–36; Gestrich A., „Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert", in Berns J.J. – Rahn T. (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Frühe Neuzeit 25 (Tübingen: 1995) 57–73; Rahn T., „Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremoniellwissenschaft des 18. Jahrhunderts", in ebd., 74–98.

Sprengung der typographischen Ordnung im Figurengedicht: Die Setzer und Buchdrucker errichten einen Obelisken

Die Casuallyrik würdigt ihren Gegenstand durch rhetorische *Verschwendung*; in diesem Punkt trifft sich ihr Verfahren mit der Ökonomie des Zeremoniells. Die Drucke setzen die Würdeform der Gabe mit typographischen Mitteln um. Die mediale Fassung der Texte verschwendet und verschenkt Material und Zeichen durch: Folioformat, qualitätvolles Papier oder ungebräuchliche, luxuriöse Schriftträger (Pergament, Seide), Rotdruck, breite Ränder, breiten Zeilendurchschuss, Zierinitialen, *varietas* der Lettern (Wechsel von Fraktur und Antiqua, Einsatz von Versalien und Kursiven, wechselnde Schriftgrößen und Schriftbreiten), Zierleisten und Vignetten. Trotz des breiten Spektrums der Mittel bewegt sich die Inszenierung der Schrift immer noch im Rahmen der gewohnten Rezeption. Eine ‚Sprengung' des Mediums und der kognitiven Routine des Lesens realisiert sich in den Figurengedichten,[3] die in der Frühen Neuzeit überwiegend *casus*bezogen sind, d. h. einen zeremoniellen Impuls aufgreifen. Die Lizenz der Casuallyrik zum typographischen *éclat* begegnet als figurale Fassung bzw. Verdinglichung einzelner Buchstaben[4] wie auch als figuraler Textsatz, als Textmuster und als Architektur aus Textbausteinen und Zierrat.[5]

Eine althergebrachte, ‚kanonische' Form der visuellen Lyrik ist die Pyramide bzw. der Obelisk – eine strenge begriffliche Unterscheidung der beiden Bauformen wird in der Frühen Neuzeit nicht getroffen; üblich ist auch die Benennung als Säule oder Turmsäule.[6] Eine „Würtembergische Freuden=Seule" in Form eines Obelisken [Abb. 1]

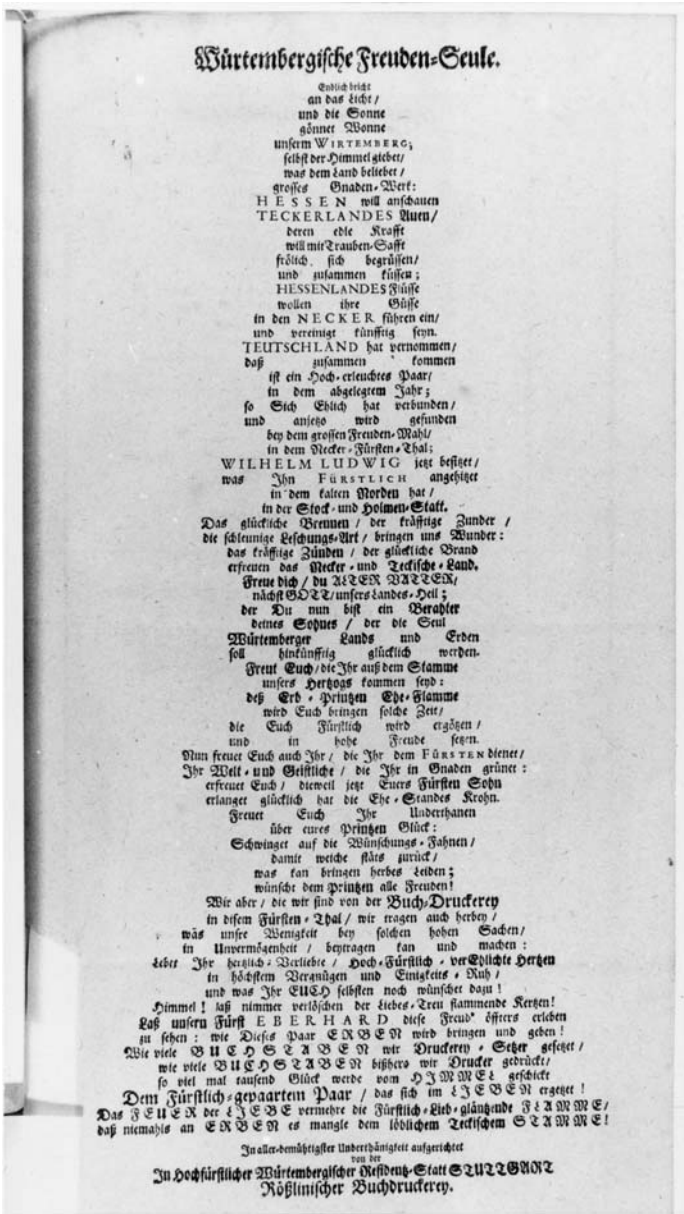
---

[3] Zur visuellen Poesie siehe allgemein Adler J. – Ernst U., *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 56 (Weinheim: 1987); Higgins D., *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (Albany, N.Y.: 1987); Ernst U., *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Allgemeine Literaturwissenschaft. Wuppertaler Schriften 4 (Berlin: 2002).

[4] Siehe dazu Harms W., „In Buchstabenkörpern die Chiffren der Welt lesen. Zur Inszenierung von Wörtern durch figurale oder verdinglichte Buchstaben", in Müller J.-D. (Hrsg.), *‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Germanistische Symposien Berichtsbände XVII (Stuttgart-Weimar: 1996) 575–595.

[5] Siehe dazu den Abschnitt „Barockes Fürstenlob in figurierter Form" in Adler – Ernst, *Text als Figur*, 183–194.

[6] Vgl. Ernst U., „Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Konstruktionsmodelle und Sinnbildfunktionen. Ansätze zu einer Typologie", *Euphorion* 76 (1982) 295–360.



Würtembergische Freuden=Seule.

Endlich bricht
an das Liecht /
und die Sonne
gönner Wonne
unserm WIRTEMBERG;
selbst der Himmel giebet/
was dem Land beliebet /
grosses Gnaden-Werk:
HESSEN will anschauen
TECKERLANDES Auen/
deren edle Krafft
will mit Trauben-Safft
frölich sich begrüssen/
und zusammen küssen;
HESSENLANDES Flüsse
wollen ihre Güsse
in den NECKER führen ein/
und vereinigt künfftig seyn.
TEUTSCHLAND hat vernommen/
daß zusammen kommen
ist ein Hoch-erleuchtes Paar/
in dem abgelegtem Jahr;
so Sich Ehlich hat verbunden/
und anjetzo wird gefunden
bey dem grossen Freuden-Mahl/
in dem Necker-Fürsten-Thal;
WILHELM LUDWIG jetzt besitzet/
was Ihn FÜRSTLICH angehitzet
in dem kalten Norden hat/
in der Stock- und Holmen-Statt.
Das glückliche Brennen / der kräfftige Zunder /
die schleunige Leschungs-Art / bringen uns Wunder:
das kräfftige Zünden / der glückliche Brand
erfreuen das Necker- und Teckische-Land.
Freue dich / du ALTER VATTER/
nächst GOTT unsers Landes-Heil;
der Du nun bist ein Verahter
deines Sohnes / der die Seul
Würtemberger Lands und Erden
soll hinkünfftig glücklich werden.
Freut Euch / die Ihr auß dem Stamme
unsers Hertzogs kommen seyd:
deß Erd-Printzen Ehe-Flamme
wird Euch bringen solche Zeit/
die Euch Fürstlich wird ergötzen /
und in hohe Freude setzen.
Nun freuet Euch auch Ihr / die Ihr dem FÜRSTEN dienet/
Ihr Welt- und Geistliche / die Ihr in Gnaden grünet:
erfreuet Euch / dieweil jetz Euers Fürsten Sohn
erlanget glücklich hat die Ehe-Standes Krohn.
Freuet Euch Ihr Underthanen
über eures Printzen Glück:
Schwinget auf die Wünschungs-Fahnen/
damit weiche stärs zurück/
was kan bringen herbes leiden;
wünsche dem Printzen alle Freuden!
Wir aber / die wir sind von der Buch-Druckerey
in diesem Fürsten-Thal / wir tragen auch herbey /
was unsre Wenigkeit bey solchen hohen Sachen/
in Unvermögenheit / beytragen kan und machen:
Lebet Ihr hertzlich-Verliebte / Hoch-Fürstlich- verEhlichte Hertzen
in höchstem Vergnügen und Einigkeits-Ruh /
und was Ihr EUCH selbsten noch wünschet dazu!
Himmel! laß nimmer verlöschen der Liebes-Treu flammende Kertzen!
Laß unsern Fürst EBERHARD diese Freud' öfters erleben
zu sehen: wie Dieses Paar ERBEN wird bringen und geben!
Wie viele BUCHSTABEN wir Druckerey-Setzer gesetzet /
wie viele BUCHSTABEN bißhero wir Drucker gedrücket/
so viel mal tausend Glück werde vom HIMMEL geschickt
Dem Fürstlich-gepaarten Paar / das sich im LIEBEN ergetzet!
Das FEUER der LIEBE vermehre die Fürstlich-Ehlich-glänzende FLAMME/
daß niemahls an ERBEN es mangle dem löblichem Teckischem STAMME!

In aller-demähtigster Underthänigkeit aufgerichtet
von der
In Hochfürstlicher Würtembergischer Residentz-Statt STUTTGART
Rößlinischer Buchdruckerey.

Abb. 1. „Würtembergische Freuden=Seule“ in *Vorstellung Stuttgartischer Jüngst=gehaltener Hochfürstl. Würtemberg=Hessischer Heimführungs=Begängnis* (Stuttgart, Johann Weyrich Rößlin: 1675) (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Xb 4° 358).

errichteten anlässlich einer Fürstenhochzeit die Setzer und Drucker der Rößlinschen Buchdruckerei in Stuttgart:

> Wir aber/ die wir sind von der Buch=Druckerey
> in diesem Fürsten=Thal/ wir tragen auch herbey/
> Was unsre Wenigkeit bey solchen hohen Sachen/
> in Unvermögenheit/ beytragen kann und machen:[7]

Der typographische Baukörper besteht aus 72 Verszeilen, die grob in vier inhaltliche Abschnitte zerfallen: 1.) die allegorische Begegnung der Länder Württemberg und Hessen, dessen Flüsse sich in den Neckar ergießen wollen (Z. 1–18), 2.) die dynastische Konkretisierung der Länderverbindung als Hochzeit des württembergischen Erbprinzen Wilhelm Ludwig mit der hessischen Prinzessin Magdalena Sibylle (Z. 17–34), 3.) der Aufruf zur Freude an den Vater des Bräutigams (Eberhard von Württemberg), die Angehörigen der württembergischen Dynastie, die Fürstendiener und die Untertanen (Z. 35–56) und 4.) eine Glückwunschadresse der Setzer und Buchdrucker. Der Text des Gedichtes enthält – wie in den Pyramidengedichten geläufig – auch ein Argument, das auf die figurale Textform anspielt: Der Erbprinz wird als die künftige „Seul Würtemberger Lands" bezeichnet.

Die Kontur des Obelisken ist brüchig und unregelmäßig, weil der oder die Dichter nicht das entscheidende Konstruktionsgesetz des Pyramidengedichtes beherzigt haben, die Silbenzahl der Verszeilen regelhaft von oben nach unten hin zunehmen zu lassen. Das Gebilde sieht eher einem schlanken Nadelbaum ähnlich als einem Obelisken, kurz: Das Figurengedicht ist misslungen, weil die Setzer und Buchdrucker nicht dichten konnten. Was man jedoch *auf den ersten Blick* wahrnimmt, ist nicht irgendein schlechtes Gedicht, sondern ein schlechtes *Figuren*gedicht, d. h. eine Textform, deren Materialität normalerweise eine Reflexion auf die schwierigen Produktionsbedingungen und dadurch Bewunderung für die Setzer und Drucker provoziert. In unserem Beispiel wird zunächst einmal ein Scheitern offensichtlich. Die Probleme, die durch den poetischen Regelverstoß entstanden, waren im Medium des Druckes nicht lösbar. Die Buchstabenmaurer – und das ist rührend und tragisch zugleich – müssen in ihrem eigenen

---

[7] *Vorstellung Stuttgartischer Jüngst=gehaltener Hochfürstl. Würtemberg=Hessischer Heimführungs=Begängnis: Samt zweyfachem kurtzem Bericht/ Von Beyder hohen Vermählten Käyser= und Königlicher/ auch Chur= und=Fürstlicher Stamm-Verwandtschafft* [. . .] (Stuttgart, Johann Weyrich Rößlin: 1675) ausfaltbares Blatt nach 86.

Kompetenzbereich scheitern, weil ihnen das poetische Material ausgegangen ist.

Der erste Blick erfasst einen ruinierten Obelisken. Der zweite, genauere Blick erfasst eine raffinierte typographische Ruineninszenierung. Im Gegensatz zur geläufigen Form des Pyramidengedichts, in dem zumeist gleichartige Lettern eine homogene Fläche bilden, ist die „Würtembergische Freuden=Seule" mit Wörtern in verschiedenen typographischen Auszeichnungsformen überzogen: Versalien in Antiqua und Fraktur, fette Schrift, größere Schriftgrade und Sperrung. Die Unregelmäßigkeit der Schriftfläche bietet den Anblick eines verwitterten Baukörpers, der allerdings eine besondere archäologische Untersuchung respektive Lektüre verlangt, bei der man die Normalbuchstaben als Schriftgrund zurücktreten lässt, als Schriftgrund, auf dem ein fragmentarischer Text zu finden ist. Die Normalbuchstaben dienen als Träger einer Inschrift von typographisch herausgehobenen Wörtern, die als Konzentrat des *casus* dienen können. Wenn man allein das Wortmaterial von dem Obelisken löst, das durch Versalien und größeren Schriftgrad markiert ist, erhält man das ‚Inschriftfragment':[8]

WIRTEMBERG
HESSEN
TECKERNLANDES [Auen]
HESSENLANDES [Flüsse]
NECKER
TEUTSCHLAND
WILHELM LUDWIG
FÜRSTLICH
ALTER VATTER (gemeint ist Eberhard von Württemberg)
GOTT
[die Jhr dem] *FÜRSTEN* [dienet]
Buch=Druckerey (größere Type)
EUCH
EBERHARD
ERBEN
BUCHSTABEN [. . .] [Druckerey=Setzer]
BUCHSTABEN [. . .] [Drucker]
HJMMEL
Dem fürstlich=gepaartem Paar (größere Type) [. . .] LJEBEN
FEUER [. . .] LJEBE [. . .] FLAMME
ERBEN [. . .] STAMME

[8] Kursiv steht in der folgenden Liste für Antiqua, recte für Fraktur.

Die Inschrift – gewissermaßen als integrierter Index des Gedichtes – präpariert vier topische Segmente: 1.) die *casus*relevanten Länder bzw. Dynastien (Württemberg und Hessen) und die ‚wichtigsten' Protagonisten des *casus* (Wilhelm Ludwig, Eberhard und – Gott), 2.) die dynastische Reproduktionsfunktion des Brautpaars (Erben, Stamm), 3.) das gewünschte (Liebes-)Glück des Brautpaars (Himmel, Lieben, Feuer, Liebe, Flamme) und 4.) die Adressanten (Buchdruckerei) und die materielle Form des Glückwunsches (Buchstaben).

Die Auszeichnungen dienen einer subtilen Strategie der typographischen Sinnproduktion. So wird Eberhard von Württemberg – wie sein Sohn Wilhelm Ludwig – durch Versalien in Antiqua markiert, wenn der Fürsten*rang* thematisiert wird; die Antiquatype fungiert in der Schriftumgebung der Fraktur als Auszeichnungsform der fürstlichen Existenz (vgl. auch „FÜRSTLICH", „die Jhr den FÜRSTEN dienet"). Versalien in Fraktur codieren dagegen die Vaterrolle Eberhards, die ja auch – im Sinne der Gemeinwohlethik der protestantischen Fürstenspiegel – Bestandteil seines Fürstenamts ist, und stellen dabei eine suggestive Nähe des Fürsten zu Gottvater her („Freue dich/ du ALTER VATTER/| nächst GOTT/ unseres Landes= Heil"). Der Herzog von Württemberg und Gott teilen sich die Auszeichnungsform der Frakturgroßbuchstaben als *Patriarchen*, die sie beide sind. Die typographische Inszenierung formuliert eine Gleichung zwischen der Landesvaterschaft des württembergischen Regenten und der Weltvaterschaft Gottes.

In der ersten Zeile des vierten und letzten Abschnitts (Z. 57) setzt sich die „Buch=Druckerey", das ‚lyrische Wir' des Textes, durch einen deutlich größeren Schriftgrad als Adressant in Szene; in der drittletzten Zeile wird im gleichen Schriftgrad der Adressat genannt. Auf diese Weise wird es möglich, über zwölf dazwischenliegende Zeilen hinweg optisch eindeutig das Syntagma „Buch=Druckerey [. . .] Dem Fürstlich=gepaartem Paar" zu spannen, das die zentrale Glückwunschfunktion des Gedichtes benennt. Die Setzer und Drucker sind unter dem Sammelnamen „Buch=Druckerey" aus der Letternfläche deutlich herausgehoben, ohne dass sich die Adressantengruppe die spezifischen Auszeichnungsformen (Versalien) der namentlich angesprochenen Fürstenpersonen (Wilhelm Ludwig und Eberhard) angeeignet hätte. Die Differenz der typographischen Mittel betont eine stratifikatorische Differenz und wahrt einen ‚Ehrenabstand' zwischen den Buchhandwerkern und den Fürsten.

Die größte Dichte der Auszeichnungen durch Großbuchstaben wird in der Basisregion des Obelisken erreicht (Z. 66–72), die somit – als Textbasis und Basistext – auf den ersten Blick als Kulminationsort der Bedeutung ausgewiesen ist:

> Himmel! laß nimmer verlöschen der Liebes=Treu flammende Kertzen!
> Laß unsern Fürst EBERHARD diese Freud' öffters erleben
> zu sehen: wie Dieses Paar ERBEN wird bringen und geben!
> Wie viele BUCHSTABEN wir Druckerey=Setzer gesetzet/
> wie viele BUCHSTABEN bißhero wir Drucker gedrückt/
> so viel mal tausend Glück werde vom HJMMEL geschickt
> Dem Fürstlich=gepaartem Paar/ das sich im LJEBEN ergetzet!
> Das FEUER der LJEBE vermehre die Fürstlich=Lieb=gläntzende FLAMME/
> daß niemahls an ERBEN es mangle dem löblichem Teckischem STAMME!

In der Basis des Obelisken gewinnt die architektonische Fügung von Wortmaterial im Textkörper spezifische Bedeutung. Bestimmte Wörter, die durch ihre Großbuchstaben hervorstechen, sind aufeinander gelagert, weisen Kontaktflächen auf, die Bedeutungs- oder Wirkungsverhältnisse andeuten [vgl. Abb. 1], die zu erkennen der Betrachter, der archäologische Übersetzer der Obeliskenbotschaft, aufgerufen ist: „EBERHARD" liegt auf „ERBEN", „BUCHSTABEN" auf „BUCHSTABEN", „HJMMEL" auf „LJEBEN", „LJEBE" auf „ERBEN", und „FLAMME" auf „STAMME". Der typographische Deutungsauftrag wird durch die Schichtung von „BUCHSTABEN" auf „BUCHSTABEN" erteilt. Als immanente Poetik des Figurengedichts visualisieren die aufeinandergelagerten Wortblöcke ein bedeutungsgenerierendes Prinzip, das jenseits des geläufigen Textbegriffs der Buchstaben- und Zeilenfolge angesiedelt ist. Über die Zeichenschicht der ‚Buchstaben' legt sich im Figurengedicht eine Zeichenschicht der ‚BUCHSTABEN', die nicht nur horizontale, sondern auch vertikale Syntagmen bildet.

Die kasuelle Figurendichtung, das zeigt das gewählte Beispiel, hat die Lizenz zum typographischen *éclat*. Mit den Mitteln der Typographie wird das lineare Schriftsystem aufgesprengt, oder weniger dramatisch formuliert: geöffnet für einen zweiten Leseprozess, der markiertes Wortmaterial *auf Abwegen* von der gewohnten Zeilenroute als indexartiges Konzentrat des *casus* auffindet und syntagmatisch verknüpft. In der Figurendichtung wird der *casus* in einer Schriftinszenierung umgesetzt, die auf die ‚eklatante' Fokussierung von Schrift und Schriftbedeutung zielt. Das Figurengedicht teilt damit sein Verfahren

mit zeremoniellen Techniken der außerordentlichen medialen Betonung von Schrift: die Monumentalisierung von Schrift auf Ehrenpforten, die Beleuchtung oder das Leuchten von Texten in städtischen Illuminationen, das Brennen der Buchstaben in Feuerwerksaufbauten. Die kasuelle Figurendichtung hat die Lizenz zum typographischen *éclat*, weil sie Zeremoniell *ist*.

Sichtbarkeit der Namen: Die typographische Ordnung der Festbeschreibungen

Die Festbeschreibungen zeichnen sich durch typographische ‚Sachlichkeit' aus. Obwohl die dokumentierten *casus* einen hohen zeremoniellen Aufwand erheischen, obwohl das *decorum* auf Pracht zu drängen scheint, verzichtet die Gattung auf eine eklatante Schriftinszenierung. Dieser Verzicht erklärt sich aus der Funktion der Festbeschreibungen. Im Gegensatz zur Casuallyrik ist die Festbeschreibung nicht selbst Zeremoniell, sondern nur eine Aufbewahrungsform des Zeremoniells, deren mediale Reize die Botschaft des Mediums nicht tangieren dürfen; sie ist das topische Formular, in welches das Zeremoniell lediglich *eingetragen* wird.

Das Zeremoniell der höfischen Feste ist ein komplexes, multimediales Zeichensystem.[9] Es verknüpft verschiedenste Zeichensysteme

[9] Zum Zeremoniell als ‚Zeichensystem' bzw. ‚Zeichenprozeß' siehe Frühsorge G., „Vom Hof des Kaisers zum ‚Kaiserhof'. Über das Ende des Ceremoniells als gesellschaftliches Ordnungsmuster", *Euphorion* 78 (1984) 237–165; Schlechte M., „Nachwort", in Rohr J.B. von, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren*. Hrsg. und komm. von Monika Schlechte (Weinheim: 1990. Nachdruck der 2. Aufl. Berlin: 1733) 1–49 (Anhang); Schmidt-Sasse J., „Ein Zeichen, das an Pflicht erinnert. Kommunikationsvorstellungen in J.B. v. Rohrs Einleitungen zur Ceremoniel-Wissenschafft", in Montandon A. (Hrsg.), *Über die deutsche Höflichkeit. Entwicklung der Kommunikationsvorstellungen in den Schriften über Umgangsformen in den deutschsprachigen Ländern* (Bern: 1991) 61–99; Gestrich A., *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 103 (Göttingen: 1994) 156–168; Braungart G., „Der Tod des Körpers des Herrschers: Begräbnisrituale als Zeichenprozesse", in Fischer-Lichte E. (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* (Stuttgart-Weimar: 2001) 28–41; Rahn T., „Herrschaft der Zeichen. Zum Zeremoniell als ‚Zeichensystem'", in Ottomeyer H. – Völkel M. (Hrsg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*. Katalog der Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Kronprinzenpalais vom 29. November 2002 bis 11. März 2003 (Berlin-Kassel: 2002) 22–31; ders., „Sinn und Sinnlichkeit. Probleme der zeremoniellen Zeichenstrategie und ihre Bewältigung in der Festpublizistik", in Hahn P.-M. – Schütte U. (Hrsg.), *Zeichen, Raum und Zeremoniell an den deutschen Höfen der frühen Neuzeit* (im Druck).

bzw. Zeichenparadigmen: Bewegungen und Gesten, kostbare oder allegorisch-spektakuläre Kleidung, wertvolle Möbel und Fahrzeuge, theatrale Gattungen, martialische Spezialeffekte in Turnieren und Feuerwerken, Reden und Anreden, Sinnbilder, Musik, Geräuschkulissen, Mahlzeiten und anderes mehr. Im Mittelpunkt der zeitgenössischen Zeremonielldefinition steht die *Ausstattung* und *Bewegung* der Zeremoniellagenten. Das zentrale Zeichenparadigma – das sei hier betont – ist die Ordnung der adeligen Körper im Raum, die Inszenierung paradigmatischer Körperbewegungen und -positionen wie: Aufsteigen/Niedersteigen, Näherkommen/Sich-Entfernen, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Überschreiten/Nicht-Überschreiten, Stehen/Sitzen etc. in festen architektonischen Rahmen bzw. an ephemerarchitektonisch markierten Orten.[10]

Das grundlegende Problem des Zeremoniells ist die rezeptionsästhetische Harmonisierung der eingesetzten Medien. Um das Zeremoniell vollständig und korrekt zu dekodieren, muss der Rezipient alle relevanten Zeichen wahrnehmen und im Verstehensprozess integrieren. Die Integration des Sinns wird dadurch gefährdet, dass die verschiedenen Medien des Zeremoniells je eigene, unterschiedlich starke Faszinationspotentiale besitzen; es droht – ganz gegen die Intention einer gegenseitigen Verstärkung – eine gegenseitige Schwächung der Zeichen: Der liturgische Trauungsakt in der Kirche etwa ist bedeutsamer als die Kanonade, die seinen Vollzug für die Stadtöffentlichkeit anzeigt, und dennoch wird der Augenzeuge in der Kirche als Ohrenzeuge des ‚sekundären' Zeichens seine Aufmerksamkeit durch den Ausnahmereiz des Kanonendonners ablenken lassen. Ein allegorischer Feuerwerksaufbau, eine emblematische Illumination kann den zeremoniellen *casus* programmatisch entfalten, und doch wird der außerordentliche Effekt der Lichtinszenierung, die das Programm erst lesbar macht, den Lektürevorgang stören und ‚überblenden'.

---

[10] Zur zeremoniellen Interaktion im Kontext architektonisch gestalteter Räume und Orte siehe Schütte U., „Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einem strukturellen Vergleich", in Berns – Rahn, *Zeremoniell als höfische Ästhetik*, 410–431; ders., „Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der Frühen Neuzeit", in Bauer M. – Rahn T. (Hrsg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung* (Berlin: 1997) 159–176; Rahn T., „Grenz-Situationen des Zeremoniells in der Frühen Neuzeit", in ebd., 177–206; Paravicini W. (Hrsg.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Historischen Institut der Universität Potsdam, 25. bis 27. September 1994*, Residenzenforschung 6 (Sigmaringen: 1997).

Im Rahmen dieser Aporie des Zeremoniells haben die Festbeschreibungen[11] die Aufgabe, eine intersubjektive Version des Zeremoniells zu bieten, in der nicht relevante oder – eklatante Aspekte, die das intendierte Verständnis der Inszenierung unterlaufen können, ausgeschieden oder – durch die mediale Beruhigung des Festes in der Schrift – nivelliert werden. Die Gattung ist nicht darauf angelegt, den *éclat* zu simulieren bzw. die Atmosphäre des Festes aus subjektiver Perspektive zu reproduzieren, sondern nach Maßgabe einer zeremoniellen Topik und im nüchternen *stilus historicus* herauszuarbeiten, was durch ein Übermaß an Verwunderung und Verblüffung vielleicht nicht oder nur teilweise wahrgenommen wurde. Die Festbeschreibungen als Wahrnehmungsnachtrag präparieren ein Zeremoniellkonzentrat; sie filtern die sinnliche Komplexität des Ereignisses, bis allein die relevanten Zeiten, Orte, Namen, Ausstattungen, Handlungen, Sinnbilder und Sprechakte übrig sind.

In den Vorreden der Festbeschreibungen wird immer wieder das zentrale poetologische Problem des Autors reflektiert: Auf der einen Seite fordere die Würde des beschriebenen Gegenstandes, des höfischen Festes, den hohen *stilus* der Enkomiastik. Auf der anderen Seite sei der Text zu historischer Genauigkeit und mithin zum sachlichen *stilus historicus* verpflichtet, der auch tatsächlich in der Praxis dominiert. Der inszenatorische Mehrwert des Zeichensystems Sprache darf die Übermittlung des Zeichensystems Zeremoniell nicht verunklären.

Die antipoetische Poetologie der Festbeschreibung lässt sich direkt auf die typographischen Gestaltungsrichtlinien der Festbeschreibungen

---

[11] Zur Gattung ‚Festbeschreibung' allgemein siehe Wagenknecht C., „Die Beschreibung höfischer Feste. Merkmale einer Gattung", in Buck A. – Kauffmann G. – Spahr B.L. – Wiedemann C. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anläßlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 8–10 (Hamburg: 1981) II 75–80; Watanabe-O'Kelly H., „Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo", *The Seventeenth Century* 3 (1988) 181–201; Rahn T., „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten", in Berns J.J. – Ignasiak D. (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, Jenaer Studien 1 (Jena: 1993) 233–248; Watanabe-O'Kelly H., „Gabriel Tzschimmer's ‚Durchlauchtigste Zusammenkunft' (1680) and the German Festival Book Tradition", *Daphnis* 22 (1993) 61–72; Germer S., *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV* (München: 1997) 161–169, 185–202 und 234–243. Einen bibliographischen Überblick über die Gattung bietet Watanabe-O'Kelly H. – Simon A., *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500–1800* (London-New York: 2000).

übertragen. Die dargestellte Funktion der Gattung bedingt, dass die typographische Ordnung des Textes keinen *éclat* produzieren darf, der die ‚objektive' Vermittlung des Zeremoniells stört. Eine dominant *ornamentale* Funktion der Buchgestaltung, Pracht und Glanz des investierten Materials als unspezifische Würdigung des *casus*, ist unangemessen. Die Gattung fordert ein nüchternes typographisches *decorum*.

Auf der Ebene des Seitenlayouts präsentiert sich die Gattung als *mixtum compositum*, da üblicherweise diverse Textsorten integriert werden, deren etablierte handschriftliche oder typographische Schemata beibehalten werden: öffentliche Verordnungen, Speiselisten, Geschenklisten, Furierlisten und Futterzettel, Anreden, Reden, Predigten, Gebete und liturgische Formeln, Kartelle, Turnierregeln und Turnierergebnislisten, Lieder, Glückwünschungs- und Huldigungsgedichte, Libretti, Tragödien und Komödien. Die Verschiedenheit der eingefügten Textsorten bedingt, das ist allerdings ein Nebeneffekt, eine attraktive *variatio* der typographischen Gestaltung.

Auffällig ist die Neigung, zeremoniellpragmatische Texte aus dem Hofmarschallamt, insbesondere Einquartierungslisten (Furierlisten, Futterzettel) königlicher oder fürstlicher Festteilnehmer und ihres höfischen Anhangs, über viele Seiten hinweg abzudrucken. Aufgelistet sind die einzelnen Namen und die dazugehörige Zahl von Pferden, an der sich im Zeichensystem des Zeremoniells der Grad von Magnifizenz bemessen lässt. Die Liste fällt deutlich aus dem typographischen Schema des Beschreibungstextes heraus. Die einzelnen Namen und die Benennungen einzelner Zugkompartimente sind Zeile für Zeile bzw. in jeweils eigenen Absätzen untereinandergeordnet. Sie werden durch diese typographische Isolierung gleichsam ‚individualisiert'. Die Individualdistanz und damit die Bedeutsamkeit der Namen kann zusätzlich dadurch erhöht werden, dass – wie in Hans Wagners Beschreibung der Münchener Fürstenhochzeit von 1568[12] – der Zeilendurchschuss zwischen den Namen gegenüber dem Durchschuss im Beschreibungstext um eine ganze Zeile vergrößert ist.

Zumeist kontrastiert die Liste mit der homogenen Füllung des Satzspiegels, die dem Beschreibungstext eignet. Entweder tritt sie als schmalere Kolumne hervor, oder die Namen der Zeremoniellteilnehmer

[12] [Wagner H.], *Kurtze doch gegründte beschreibung des* [. . .] *Hochzeitlichen Ehren Fests* [. . .] *in der Fürstlichen Haubtstat München gehalten* [. . .] *den zwenvndzwaintzigisten vnd nachuolgende tag Februarij/Im 1568. Jar.* [. . .] (München, Adam Berg: [1568]).

und die Zahlen der dazugehörigen Pferde treten auf der Zeilenbreite des Satzspiegels, in dem auch die Beschreibung erscheint, weit auseinander; der Name erscheint linksbündig, die Zahl rechtsbündig.

Die typographische Version der Einquartierungsliste setzt das Dispositionsschema der handschriftlichen Vorlage möglichst getreu um. Diese ‚faksimilierende' Reproduktion eines offiziellen Dokumentes fürstlicher Provenienz zielt darauf, die Darstellung der Zeremoniellhandlung zu autorisieren. Die passagenweise ‚Aktenhaftigkeit' vieler Festbeschreibungen hat eine Beweisfunktion: Sie markiert eine ‚amtliche' Zeugenschaft des Textes und offizialisiert das beschriebene Zeremoniell.[13]

Dass die Listen nicht im Schriftbild zur zeilenfüllenden Aufzählung zusammengezogen und damit vom homogenen Satzspiegel geschluckt werden, offenbart eine Hauptfunktion der Festbeschreibung: die Präparierung und ‚Sichtbarmachung' der Namen (sowohl der Zeremoniellprotagonisten als auch der zeremoniellen Staffagefiguren). In der Form der Liste löst sich der Block des Beschreibungstextes zu einem – sozusagen selbstbezüglichen – Namenindex auf.

Optisch herausgestellte Namenlisten begegnen in den Festbeschreibungen in unterschiedlichen Kontexten: beim Referat von Einquartierungen, Einzugsordnungen, Mahlzeiten, Tanzfolgen, Aufzügen und Ritterspielen. Die Listen von Einzügen und Aufzügen – und gelegentlich auch die Einquartierungslisten, wenn sie in direkter Anbindung an eine Einzugsbeschreibung eine Einzugsordnung substituieren – bewirken nicht allein die Betonung und rasche Auffindbarkeit der Namen. Sie transformieren auch ein räumliches Inszenierungsmoment des Zuges. Die Formation und Reihung der individuellen Personen im Zeremoniell wird in einen typographischen Namen-Zug individueller, in Absatz oder Zeile isolierter Namen übertragen. Die Form der Liste vermag *unmittelbarer* auf die Performanz des Zeremoniells zu rekurrieren als die syntagmatische und typographische Gliederung der Beschreibungsprosa. In der ‚bloßen' Liste – so könnte man sagen – kulminiert der Anspruch und die Leistungsfähigkeit der Festbeschreibung

Die typographische Kanzleitopik, die sich in der Omnipräsenz der Namenlisten zeigt, findet ihre Entsprechung in spezifischen

[13] Zum historischen Wandel von der organisatorischen Funktion zur Beweisfunktion der Gattung ‚Akte' siehe Vismann C., *Akten. Medientechnik und Recht* (Frankfurt a. M.: 2000).

Auszeichnungsformen, die aus der frühneuzeitlichen Briefschreiblehre stammen: die Widmung von Papierfläche als *spatium honoris* und größere und fettere Schrift für Namen und Titel.[14] Im Brief werden signifikante Ehrenabstände in Form von Freiflächen abgemessen: Je nach Rang bzw. Rangverhältnis von Adressant und Adressat erscheint ein genau abgemessener schriftfreier Raum zwischen Anrede und Textbeginn bzw. Textende und Unterschrift. Entsprechend lassen sich die breiten, großzügigen Stege der Diarien, insbesondere jener der hochabsolutistischen Phase, nicht in erster Linie medienimmanent als Prachtmoment des Buches (und damit vielleicht als eklatante Wirkungsstrategie) verstehen. Die – im wahrsten Sinne des Wortes – verschenkte Fläche adressiert nicht den anonymen Leser; sie konstituiert vielmehr einen Ehrenabstand in zweifacher Funktion: einerseits als angemessen Abstand zwischen der zeichenhaften Präsenz der fürstlichen Personen im Buch und der Seinssphäre des rangmäßig unbestimmten Lesers (Schutz des Innen vor dem Außen), andererseits als Abstand zwischen den fürstlichen Personen, die durch eine Widmung als die idealen Leser, als die ‚eigentlichen' Adressaten des Buches bestimmt werden, und dem durch den Text repräsentierten Adressanten, dem ‚unwürdigen' Autor (Schutz des Außen vor dem Innen).

Ebenfalls analog zur Briefschreiblehre, in der die Titulaturen der hochgestellten Briefempfänger in größeren und fetteren Buchstaben ausgeführt werden, führen manche Drucke einen typographischen Bedeutungsmaßstab ein, der die Protagonisten des Zeremoniells hervorhebt. Die Namen oder Ämterbezeichnungen des hochadeligen Personals scheinen im Rahmen der homogenen Textfläche durch einen größeren Schriftgrad auf.[15] Durch die typographische Fokussierung von Name oder Amt wird das dreidimensionale Verfahren des Zeremoniells, einen herrscherlichen Körper im Raum prominent zu

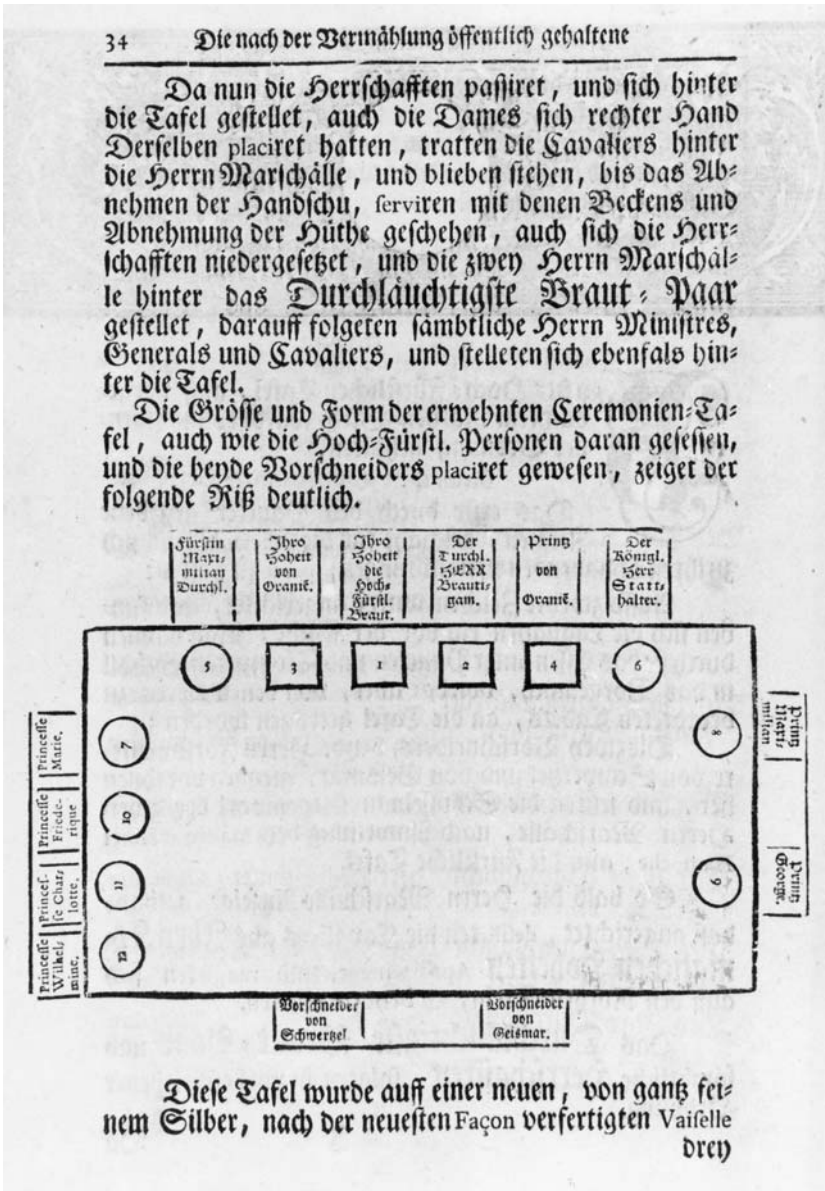
[14] Zu den optischen Briefgestaltungsregeln in der frühneuzeitlichen Brieflehre siehe Beetz M., *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Germanistische Abhandlungen 67 (Stuttgart: 1990) 201–205.

[15] Zur typographischen Auszeichnung von hochadeligen Personen durch Farbdruck, Fettdruck, Zierinitialen etc. in Casualdrucken siehe Bürger T., „Der Buchdruck im Dienste der Repräsentation. Fürstliche Druckereien des 17. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich", in *Gutenberg. 550 Jahre Buchdruck in Europa. Katalog der Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. Mai bis 30. September 1990*, Austellungskataloge der Herzog August Bibliothek 62 (Weinheim: 1990) 89–105, hier 90f.

machen, ihn durch Möbel, Ornat, Assistenzfiguren regelrecht zu amplifizieren, auf die zweidimensionale Fläche der Buchseite projiziert. Das optische Heraustreten des Namens als eines differenten Schrift-Körpers aus der indifferenten Textfläche präpariert Bedeutsamkeit jenseits der linearen Diskursivität der Buchstaben.

Die Bedeutsamkeit und Hierarchie der Namen und Ämter lässt sich auch in ein visuelles Syntagma überführen, wie es z. B. in einem Tafelordnungschema aus einer Kasseler Hochzeitsbeschreibung von 1740 [Abb. 2] geschieht. Die Sitzordnung an der Hochzeitstafel wird im Grundriss gezeigt. Die Tafel trägt kein Zeichen, das auf ihre praktische Nutzung im Rahmen der Speisung verweisen würde. Sie trägt keine Speisen, nicht als Bild, nicht als ikonisches Zeichen, nicht als Texthinweis. Die Tafel ist gänzlich auf ihre zeremoniellgrammatische Funktion reduziert; sie ist kein ‚Tisch' mehr, sondern wie eine Präposition oder Konjunktion, die nur im Kontext eines Syntagmas klare Bedeutung gewinnt, ein für sich bedeutungsloses Mittel der – räumlichen – Verknüpfung von Namen. An den Stellen, die im Vollzug des Zeremoniells die Gedecke und Speisen tragen, erscheinen Ziffern, die von Rechtecken und Kreisen gerahmt sind. Der Rezipient wird schnell bemerken, dass die Nummerierung des Schemas nicht auf einen aufschlüsselnden Kommentar zum Bild verweist, sondern die Präzedenz, d. h. die Rangverhältnisse zwischen den markierten Personen anzeigt. Das Schema verbindet Sitzordnung und Rangliste. Die Nummernfolge fungiert als Blickanweisung, nach welcher der Rezipient des Buches das Schema zu durchsuchen hat. Der Blick hat immer zunächst zur nächsten Ziffer zu springen, *bevor* der dazugehörige Name gelesen wird. Die kognitive Aktivierung des Lesers durch den Suchauftrag baut auf den Belohnungseffekt von Finden und Entschlüsseln als mnemonische Hilfe zur Einprägung der Rangordnung.

Dennoch bietet das Schema nicht nur eine Abstraktion der Rangverhältnisse, sondern gleichzeitig eine Markierung der personalen Interaktion, in der diese Verhältnisse aufgeführt werden. Die Namen der Personen, die während des Tafelzeremoniells an den Schmalseiten des Tisches postiert waren, treten aus der horizontalen Zeilenordnung heraus. Die Schrift wird in die Vertikale gekippt, damit die Schrift-Körper als Repräsentanten der fürstlichen Körper einander über das Interaktionsfeld der Tafelfläche hinweg zugewandt erscheinen. Der typographisch gefasste Name verortet die Person nicht nur an einer Stelle des Tisches, er *beschriftet* sie nicht nur – zu diesem Zweck wäre die horizontale Zeilenordnung hinreichend gewesen. Vielmehr wird



34 Die nach der Vermählung öffentlich gehaltene

Da nun die Herrſchafften paſſiret, und ſich hinter die Tafel geſtellet, auch die Dames ſich rechter Hand Derſelben placiret hatten, tratten die Cavaliers hinter die Herrn Marſchälle, und blieben ſtehen, bis das Abnehmen der Handſchu, ſerviren mit denen Beckens und Abnehmung der Hüthe geſchehen, auch ſich die Herrſchafften niedergeſetzet, und die zwey Herrn Marſchälle hinter das Durchläuchtigſte Braut-Paar geſtellet, darauff folgeten ſämbtliche Herrn Miniſtres, Generals und Cavaliers, und ſtelleten ſich ebenfals hinter die Tafel.

Die Gröſſe und Form der erwehnten Ceremonien-Tafel, auch wie die Hoch-Fürſtl. Perſonen daran geſeſſen, und die beyde Vorſchneiders placiret geweſen, zeiget der folgende Riß deutlich.

Diese Tafel wurde auff einer neuen, von gantz feinem Silber, nach der neuesten Façon verfertigten Vaiſelle drey

Abb. 2. Schema der Hochzeitstafel in *Beschreibung aller Solennitäten Bey dem Hohen Vermählungs=Feste* [. . .] *Printz Friedrichs Mit* [. . .] *Der Königl. Groß=Brittannischen Prinzessin Maria* (Kassel, Hampesche Erben: [1740]) (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Gm 4° 414).

der gedruckte Name zum Stellvertreter im zeremoniellen Sinne belebt: Der Name handelt ‚im Namen' der repräsentierten Person.

Zeremonielle Topik versus poetische Redundanz: Die Funktion der Marginalien

Marginalien können in frühneuzeitlichen Drucken die Aufgabe übernehmen, „eine topische Bedeutungsfokussierung bei der Lektüre" zu sichern. Die Topik tritt

> aus der Sphäre der Textproduktion in die Sphäre der Textrezeption, wird zum intentionalen Lektüremodell.
>
> Das primäre psychologische bzw. affekttheoretische Moment der Marginalie besteht darin, den als homogenen Block wahrgenommenen Satzspiegel an den Rändern auszufransen. Mit anderen Worten: Das kompakte Kontinuum des Fließtextes wird in spezifische randständige *loci* einer erhöhten Aufmerksamkeit aufgelöst, die unterschiedliche argumentative Strategien einschlagen können. Sie können sachliche Informationen, etwa Datierungen, Namen oder Begriffe, wiederholen, sie können Textpassagen zusammenfassen und paraphrasieren, sie können aber auch den Text kommentieren und damit eine Metaebene einnehmen, die zwischen den Text und den Leser nochmals eine gesonderte Argumentation einschiebt.[16]

Im Rahmen der Festbeschreibung finden sich Marginalien, und diesen Umstand gilt es zu erklären, allein im Rahmen der poetischen Festbeschreibungen.[17] Festbeschreibungen, die in deutschen Knittelversen oder lateinischen Hexametern abgefasst waren, teilten sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts das Feld mit Prosatexten, deren Topik und *stilus* sich aus dem Vorbild der Neuen Zeitungen speiste.

---

[16] Neuber W., „Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens Warhaftiger Historia", in Schirren T. – Ueding G. (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Rhetorik-Forschungen 13 (Tübingen: 2000) 177–197, hier 178.

[17] Zu den poetischen Festbeschreibungen des 16. Jahrhunderts siehe Schade R.E., „Court Festival in Stuttgart: Nicodemus Frischlin's Würtembergische Hochzeit (1575)", *Daphnis* 23 (1994) 371–407; Wiegand H., „Deutsch und Latein in der Dichtung der Frühen Neuzeit. Zu zwei poetischen Bearbeitungen eines Heidelberger Schützenfestes von 1554", in Kühlmann W. (Hrsg.), *Literatur und Kultur im deutschen Südwesten zwischen Renaissance und Aufklärung. Festschrift Walter E. Schäfer*, Chloe 22 (Amsterdam: 1994) 119–147; Ludwig W., „Frischlins Epos über die württembergisch-badische Hochzeit von 1575 und zwei neue Briefe Frischlins", *Daphnis* 29 (2000) 413–464.

Um 1600 wurden die poetischen Festbeschreibungen endgültig verdrängt; sie wurden ausgemustert, weil in ihnen die Wiedergabe der Zeremoniellinszenierung durch die Redundanz und den ästhetischen ‚Eigensinn' einer (sekundären) poetischen Sprachinszenierung gestört wurde. Die poetischen Fassungen des Festes hatten keine Zukunft, weil sie schlicht die Funktion der Gattung verfehlten.

Wenn die Prosatexte auf Marginalien verzichten konnten, so deshalb, weil ihre Topik in starkem Maße formalisiert war und weil die beschriebenen Zeremoniellsequenzen dem (hauptsächlich höfischen) Leserkreis in ihren Grundregeln ohnehin bekannt waren. Der Leser wusste prinzipiell, welche Daten er an welcher Stelle zu suchen und wie er sie zu bewerten hatte. In der poetischen Festbeschreibung dagegen waren die relevanten Zeremonielldaten von redundantem Sprachmaterial umgeben, das eine faktenorientierte Lektüre erschwerte. Dieser pragmatische Nachteil, der für den Gewinn der poetischen Form als Würdeform in Kauf genommen werden musste, verlangte nach einem Ausgleich: Mit den Marginalien war es möglich, die ‚Auflösung' des Zeremoniells im poetischen Textfluss und mithin im Lesefluss zu verhindern. Am Rand des Textflusses wird die Aufmerksamkeit auf materielle Zeichen und Zeichenhandlungen gelenkt, die im Kontext des Zeremoniells bedeutsam sind und daher vom Leser bemerkt und gemerkt werden sollen. Die Zeremoniellsequenzen werden extrem verdichtet. Ein Beispiel: Die Beschreibung der Münchener Brauteinholung Renatas von Lothringen sowie der anschließende Empfangsgottesdienst in der Liebfrauenkirche und der Empfang in der Neuen Veste am 21. Februar 1568 wird von 25 Marginalien begleitet:[18]

> Braut wagen. [der Wagen, der zum Empfang der Braut gefertigt wurde] [21v] – Büchsen vor der Statt. [Salutkanonade zum Empfang der Braut] [22v] – Braut wagen auß Lutringen. [der Wagen, mit dem die Braut anreiste] [ebd.] – Die Braut sitzt auff ainem Klepper. [ebd.] – Die Braut fürt man in die Zell. [Zelte auf freiem Feld vor München] [23r] – Auf dem gang gieng man zuo samen. [Die Brautleute und ihr Anhang begrüßten einander auf einem Teppich, der zwischen den

[18] Wirrich H., *Ordenliche Beschreybung der Fürstlichen Hochzeyt/die da gehalten ist worden/durch den Durchleüchtigen/Hochgebornen Fürsten vnnd Herrn/Herrn Wilhelm Pfaltzgraf beim Rheyn/Hertzog inn Obern vnd Nidern Bayern etc. Mit dem Hochgebornen Fräwlin Renatta/geborne Hertzogin auß Luttringen/den 21. tag Februarij/des 1568 Jars/in der Fürstlichen Statt München* [. . .] (München, Philipp Ulhart: 1568). Die Blattangaben stehen im Zitat in eckigen Klammern.

> Zelten ausgelegt war.] [ebd.] – Graf Carl von Zollern hat die Braut empfangen. [Begrüßungsrede an die Braut] [ebd.] – Hertzog von Vadenmund gibt antwurt [Antwortrede] [23v] – Einritt in die Statt. [24r] – Herr Marschalck. [ebd.] – Ainspennig knecht. [ebd.] – Neapolitanische pferd. [24v] – Der hochgelobt Adel. [ebd.] – Ordnung der Fürsten im einritt. [25r] – Der Braut Ritterschafft. [ebd.] – Bey der Kirchen vnser Frawen [Liebfrauenkirche] abgestigen. [26r] – Ordnung des Frawen zymmers. [26v] – Guldin Kiso. [zwei Kissen, auf denen das Brautpaar kniend den Segen empfängt] [ebd.] – Die vier Stäbelmaister. [ebd.] – Ordnung der Fürsten in der Kirchen. [27r] – Des Cardinals stuol. [ebd.] – Wider auß der Kirchen. [27v] – Die Braut in der Newen Vest empfangen. [ebd.] – Die Braut allain gessen. [28r] – Die Gesandten in der Newen Vest alle zusamen. [ebd.]

Die zitierten Marginalien fokussieren ganz unterschiedliche Zeichenkategorien des Zeremoniells: kostbare materielle Amplifikationen und Attribute der Personen (die Brautwagen, der Kardinalsstuhl), Zeremoniellrequisiten (die goldenen Kissen), akustische Signale (die Salutkanonade), Sprechakte (Begrüßungskompliment und Gegenkompliment), Bewegungsmodi (die Braut auf dem Pferd), Orte (Zelt, Kirche, Schloss), Stell- und Bewegungsordnungen von Personen (Ordnung der Fürsten beim Einritt in die Stadt; Ordnung des Frauenzimmers und der Fürsten in der Kirche) und Funktionsträger des Zeremoniells (die vier adeligen „Stäbelmaister", die als Assistenzfiguren des Brautpaares in der Kirche agieren). Die Marginalien verzeichnen auch Abweichungen von dem gewöhnlichen oder zu erwartenden Zeremoniellverlauf, in unserem Beispiel den Umstand, dass die Braut die Abendmahlzeit allein einnimmt, während die Hochzeitsgäste bzw. Gesandten gemeinschaftlich speisen. An keiner einzigen Stelle werden Fakten oder Sinnesdaten herausgestellt, die nicht zum Zeichensystem des Zeremoniells gehören.

Marginalien begegnen in den poetischen Festbeschreibungen in den drei topischen Funktionen, die Wolfgang Neuber bestimmt hat: als *Hervorhebung* (direkte „Wiederholung semantischer Elemente des Fließtexte"), als *Paraphrase* („Resümieren von Vorgängen und die Umschreibung von Gegenständen, die in anderer Sprachform im Fließtext auftauchen") und *Kommentar* („Abstraktion vom Text durch meist substantivierende Verallgemeinerung des bloß Gemeinten, aber nicht Gesagten").[19] Hervorhebungen und Paraphrasen dominieren eindeutig, kommentierende Marginalien werden sehr sparsam eingesetzt.

[19] Neuber, „Topik", 186.

Zu den genannten Marginalientypen tritt ein weiterer Funktionstyp, der die Paratextfunktion der Überschrift übernimmt, d. h. die Aufgabe, zur Orientierung des Lesers Textabschnitte nach inhaltlichen Gesichtspunkten auszuschneiden und zu markieren. Die umfangreicheren, großformatigen Festbeschreibungen in Prosa bieten eine Überschriftengliederung, die wenigstens die zentralen zeremoniellen Handlungssequenzen ausweist. Differenziertere Gliederungen können zusätzlich Handlungsräume bzw. Raumausstattungen, Sinnbildeinheiten (z. B. die Programme einzelner Ehrenpforten) und integrierte Textsorten durch Überschriften hervorheben. Die Kolumne der poetischen Beschreibung dagegen wird nicht durch eine Überschriftengliederung unterbrochen, weil das metrische Kontinuum nicht unterbrochen werden darf und weil im Druckspiegel des Fließtextes die Gattung ‚Epos' evident werden soll. Die Überschriften müssen an den Rand wandern.

Die Überschriftentopik, die in den poetischen Festbeschreibungen in die Marginalien verlagert wird, ist sehr differenziert. Die Gliederungskategorien der Prosabeschreibungen finden sich wieder, doch verliert sich die Differenzierung im Kontext der Marginalienkette. Um die Überschriftenfunktion der Marginalie ausreichend deutlich zu machen und um somit hierarchische oder geschlossenen Text*abschnitte* zu gliedern, statt nur Text*stellen* anzuzeigen, müsste ein typographisches Differenzkriterium für ‚Überschrift' eingeführt werden (größerer Schriftgrad, fette Lettern, Versalien etc.). Der Satz der Marginalien ist jedoch formal einheitlich; ein Suchvorgang des Lesers, der sich an größeren Texteinheiten orientieren wollte, ist nicht möglich.

Die Marginalien identifizieren und lokalisieren relevante Zeremonielldaten. Dabei verbindet sich eine Indexfunktion mit einer Funktion der Aufmerksamkeitssteuerung. Für den Leser, der bestimmte Daten sucht, dienen die Marginalien als Suchhilfe. Für den Leser, dessen Lektüre sich im Beschreibungstext bewegt, liefern sie Bedeutsamkeitsmarkierungen. In beiden Fällen verweisen sie *in den Text hinein*. Die Marginalie ersetzt die Textlektüre nicht. In einem bestimmten Kontext jedoch – und das ist eine Besonderheit der Festbeschreibungen – dienen die Marginalien dazu, *aus dem Fließtext herauszuführen*. Wie bereits dargelegt, besteht eine Hauptaufgabe der Festbeschreibung in der Präparierung und Herausstellung relevanter Namen durch Listen, durch typographische Auszeichnungen, durch Ordnungsschemata. Bei der Schilderung von Ein- und Aufzügen etwa ist es möglich, die narrative Fassung durch eine Liste zu substituieren,

die zudem formal die Performanz des Zuges aufgreift (siehe oben). Es ist nicht nötig, jede einzelne Person vermittels eines eigenen Syntagmas auftreten zu lassen. In der poetischen Festbeschreibung muss jeder Name grammatisch eingebunden sein, wobei der Reimzwang und die metrische Bindung den Autor zum Einbau sprachlichen Füllmaterials und zu umständlichen syntaktischen Fügungen zwingen kann. Auf diese Weise entstehen ‚unlesbare' und ermüdende Passagen, die sich über viele Seiten erstrecken und einen hohen Grad an Konzentration fordern, wenn der Leser alle Namen in korrekter Namensform rekonstruieren und überblicken will:

> Fraw Vrsvla eine von Zimmern,
> Jn Kleydern köstlich thet her schimmern.
> Mit der Gräffin von Fürstenbergk,
> Graff Fridrichs Gmahl, allhie vermerck,
> Die Fraw von Sulz Elisabeth,
> So daher jren Namen hett.
> Auch volgen thet in disen Saal,
> Herrn Heinrich's deß Truchsessen Gmahl,
> Die sonst von Zollern war geboren,
> Fraw Jakobe Gräffin erkoren.
> Gieng zierlich her mit jhr Geschwey,
> Dieselbig hieß Anna Marey.
> Herr Frobenis Truchsässen Gmahl,
> Von Thöringen Freyfraw dißmal.
> Dann tratte in des Grauen Saal
> Fraw Anna, Herrn Ebradi Gmahl.
> Der schribe sich von Rappelstein,
> Neben jr ist getretten ein
> Fraw Magdalen von Geroltzeck,
> Die trugen schöne Oberröck.[20]

Neben dem Fließtext stehen Marginalien mit den vollständigen, formal einheitlichen und zeremoniell regelhaften Namensformen. Die zeremonielle Desorganisation der Namen im poetischen Syntagma wird aufgehoben:

> Fraw Vrsula von Ortenburg, geborne Gräffin von Zimbern.
> Fraw Elisabeth, Gräffin zu Fürstenberg, geborne Gräffin von Sultz.

---

[20] Frischlin J., *Drey schöne vnd lustige Bücher/von der Hohen Zollerischen Hochzeyt* [. . .] *zu Hechingen den 11. Octobris Anno 1598. gehalten worden* [. . .] (Augsburg, Valentin Schönigk: 1599). Zit. nach Birlinger A. (Hrsg.), *J. Frischlin's Hohenzollerische Hochzeit. 1598. Beitrag zur schwäbischen Sittenkunde* (Freiburg i. Br.: 1860) 34f.

> Fraw Jakobe, Erbtruchsässin, geborne Gräffin von Zollern.
> Fraw Anna Maria, Erbtruchsässin, geborne Freyfraw von Töringen.
> Fraw Anna zu Rappelstein, geborne Wild vnd Rheingräffin.
> Fraw Magdalena Freyfraw zu Geroltzeck, geborne Freyfraw von Rappelstein.[21]

Als freistehende Marginalie erhält die sprachliche Repräsentation der Person, die im Strom des Fließtextes zu versinken drohte, eine typographische Individualdistanz. Die ‚rationalisierten' Namen verketten sich neben den Versen zur Liste und provozieren eine vertikale Lektüre. Die Namen-Marginalien locken den Leser aus den Versen heraus und bieten einen pragmatisch orientierten Lektüreweg, eine Abkürzung, die genommen werden kann, ohne dass die entscheidenden Daten im Rezeptionsprozess verlorengehen. Mit der Marginalie kann der poetischen Festbeschreibung ein *Konkurrenztext* entstehen, der die Dichtung marginalisiert.

[21] Ebd.

Auswahlbibliografie

Adler J. – Ernst U., *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 56 (Weinheim: 1987).

Beschreibung aller Solennitäten Bey dem Hohen Vermählungs=Feste [. . .] *Printz Friedrichs Mit* [. . .] *Der Königl. Groß=Brittannischen Prinzessin Maria* (Kassel, Hampesche Erben: [1740]).

Bürger T., „Der Buchdruck im Dienste der Repräsentation. Fürstliche Druckereien des 17. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich", in *Gutenberg. 550 Jahre Buchdruck in Europa. Katalog der Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. Mai bis 30. September 1990*, Austellungskataloge der Herzog August Bibliothek 62 (Weinheim: 1990) 89–105.

Ernst U., „Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Konstruktionsmodelle und Sinnbildfunktionen. Ansätze zu einer Typologie", *Euphorion* 76 (1982) 295–360.

——, *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Allgemeine Literaturwissenschaft. Wuppertaler Schriften 4 (Berlin: 2002).

Frischlin J., *Drey schöne vnd lustige Bücher/von der Hohen Zollerischen Hochzeyt* [. . .] *zu Hechingen den 11. Octobris Anno 1598. gehalten worden* [. . .] (Augsburg, Valentin Schönigk: 1599).

Harms W., „In Buchstabenkörpern die Chiffren der Welt lesen. Zur Inszenierung von Wörtern durch figurale oder verdinglichte Buchstaben", in Müller J.-D. (Hrsg.), *‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Germanistische Symposien Berichtsbände XVII (Stuttgart-Weimar: 1996) 575–595.

Higgins D., *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (Albany, N.Y.: 1987).

Ludwig W., „Frischlins Epos über die württembergisch-badische Hochzeit von 1575 und zwei neue Briefe Frischlins", *Daphnis* 29 (2000) 413–464.

Neuber W., „Topik als Lektüremodell. Zur frühneuzeitlichen Praxis der Texterschließung durch Marginalien – am Beispiel einiger Drucke von Hans Stadens *Warhaftiger Historia*", in Schirren T. – Ueding G. (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Rhetorik-Forschungen 13 (Tübingen: 2000) 177–197.

Rahn T., „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten", in Berns J.J. – Ignasiak D. (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, Jenaer Studien 1 (Jena: 1993) 233–248.

Schade R.E., „Court Festival in Stuttgart: Nicodemus Frischlin's *Würtembergische Hochzeit* (1575)", *Daphnis* 23 (1994) 371–407.

Vismann C., *Akten. Medientechnik und Recht* (Frankfurt a. M.: 2000).

Vorstellung Stuttgartischer Jüngst=gehaltener Hochfürstl. Würtemberg=Hessischer Heimführungs= Begängnis: Samt zweyfachem kurtzem Bericht/ Von Beyder hohen Vermählten Käyser= und Königlicher/ auch Chur= und=Fürstlicher Stamm-Verwandtschafft [. . .] (Stuttgart, Johann Weyrich Rößlin: 1675).

Wagenknecht C., „Die Beschreibung höfischer Feste. Merkmale einer Gattung", in Buck A. – Kauffmann G. – Spahr B.L. – Wiedemann C. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anläßlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 8–10 (Hamburg: 1981) II 75–80.

[Wagner H.], *Kurtze doch gegründte beschreibung des* [. . .] *Hochzeitlichen Ehren Fests* [. . .] *in der Fürstlichen Haubtstat München gehalten* [. . .] *den zwenvndzwaintzigisten vnd nachuolgende tag Februarij/Im 1568. Jar.* [. . .] (München, Adam Berg: [1568]).

Watanabe-O'Kelly H., „Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo", *The Seventeenth Century* 3 (1988) 181–201.

——, „Gabriel Tzschimmer's ‚Durchlauchtigste Zusammenkunft' (1680) and the German Festival Book Tradition", *Daphnis* 22 (1993) 61–72.

Watanabe-O'Kelly H. – Simon A., *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500–1800* (London-New York: 2000).

Wiegand H., „Deutsch und Latein in der Dichtung der Frühen Neuzeit. Zu zwei poetischen Bearbeitungen eines Heidelberger Schützenfestes von 1554", in Kühlmann W. (Hrsg.), *Literatur und Kultur im deutschen Südwesten zwischen Renaissance und Aufklärung. Festschrift Walter E. Schäfer*, Chloe 22 (Amsterdam: 1994) 119–147.

Wirrich H., *Ordenliche Beschreybung der Fürstlichen Hochzeyt/die da gehalten ist worden/durch den Durchleüchtigen/Hochgebornen Fürsten vnnd Herrn/Herrn Wilhelm Pfaltzgraf beim Rheyn/Hertzog inn Obern vnd Nidern Bayern etc. Mit dem Hochgebornen Fräwlin Renatta/-geborne Hertzogin auß Luttringen/den 21. tag Februarij/des 1568 Jars/in der Fürstlichen Statt München* [. . .] (München, Philipp Ulhart: 1568).

„ALLES/WAS HIERNIDEN IST/DAS IST AUCH DROBEN". ZUR FUNKTION GRAPHISCHER SYSTEMDARSTELLUNGEN IN BUCH-PUBLIKATIONEN AUS DEM BEREICH DER *MAGIA NATURALIS* (ROBERT FLUDD, OSWALD CROLL)

Maximilian Bergengruen

Ziel dieses Aufsatzes ist, zu zeigen, welche Funktion Grafiken mit Anspruch auf Darstellung eines theoretischen Systems[1] in der Lesersteuerung in Büchern der Frühen Neuzeit einnehmen. Ich werde mich dafür auf eine bestimmte Organisationsform von Wissen, die *magia naturalis*, und dabei auf zwei Autoren konzentrieren: Robert Fludd und Oswald Croll. Mein besonderes Interesse gilt einerseits den innergrafischen Verweisungssystemen, die sich auf der Grenze zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit bewegen (wie der Emblematik), andererseits den feed-back-Mechanismen zwischen Gegenstand und Darstellung: Bilder haben einen festen Ort im Systemgefüge der *magia naturalis*, deren Funktion im Falle einer Selbstreferenz (ein Bild des Systems) nicht ausgesetzt wird, sondern sich vielmehr verstärkt. In diesem Zusammenhang ist auch der historische Standpunkt der Autoren zu berücksichtigen: Die Diskussion paracelsischer Theorien unterliegt diskursinternen Auflagen und verlangt nach strategischen Kalkülen und rhetorischen Techniken zu ihrer Bewältigung – auf Text- genauso wie auf Bild-Ebene.

In der 1619 erschienenen *Microcosmi historia* des englischen Paracelsisten und Neuplatonikers Robert Fludd findet sich eine Buch-Grafik, die den Anspruch erhebt, das ganze im Text abgehandelte magische System unter einer bestimmten Perspektive darzustellen [Abb. 1]. Es

[1] Zum frühneuzeitlichen Verhältnis von Universalwissenschaft und bildlicher Repräsentation sowie zum Zusammenhang dieses Komplexes mit der Mnemotechnik vgl. den Aufsatz von Leinkauf T., „Scientia universalis, memoria und status corruptionis. Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis von Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa: Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750* (Tübingen: 1993) 1–34.

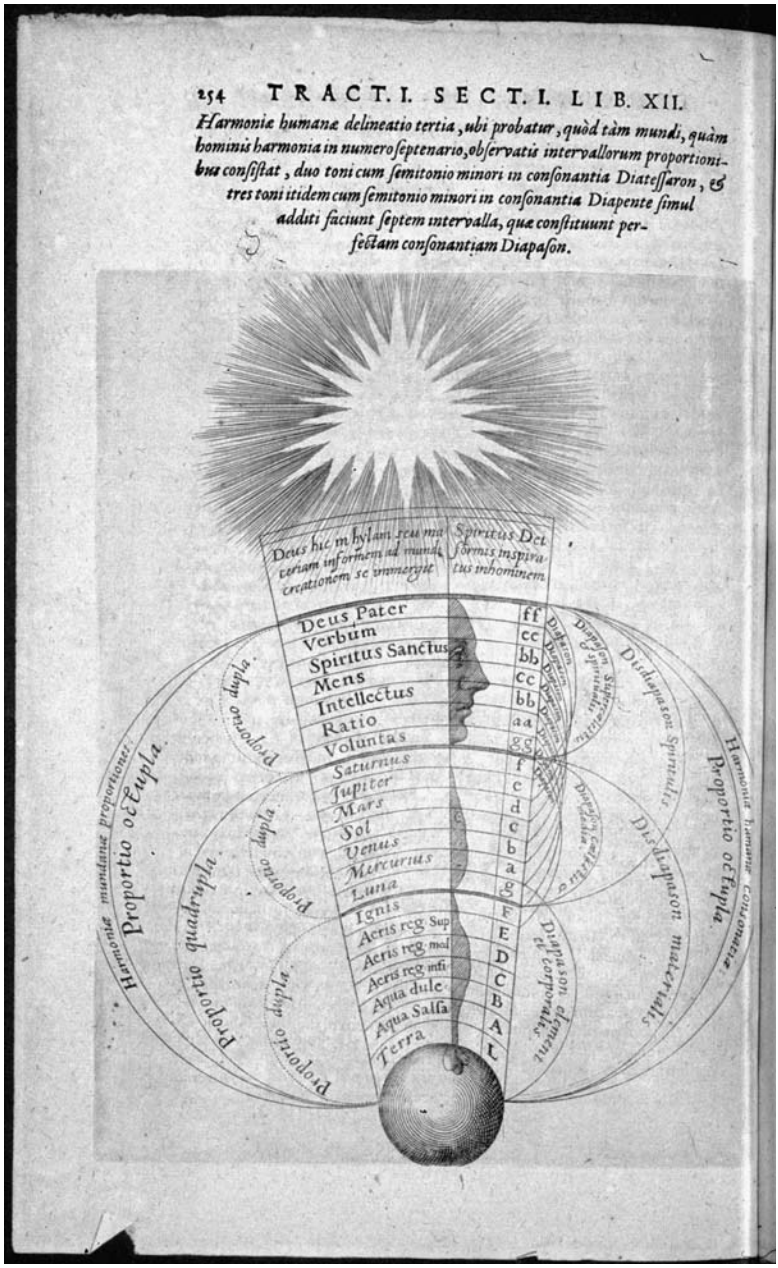


Abb. 1. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus secundus, De supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microsomi historia, in tractatus tres distributa* (Oppenheim: 1619) 254.

handelt sich um ein vollständiges Abbild der kosmischen Dynamik und ihrer Bezüge zur Dynamik im Menschen – dargestellt nach den Prinzipien des Neuplatonismus und Bezug nehmend auf eine der avanciertesten theologischen und naturwissenschaftlichen Theorien der Zeit: die *magia naturalis* des Paracelsus.[2]

Auf der rechten Seite wird die menschliche, auf der linken Seite die kosmische Harmonie gezeigt. Beide Harmonien sollen, da der Mensch als Mikrokosmos die genaue Entsprechung des Makrokosmos ist, übereinstimmen. Diese doppelte Harmonie wird bei Fludd über die Metapher des Monochords gedacht, also jenes einsaitigen Instrumentes, bei dem über Teilungsverhältnisse der Saite Intervalle bestimmt werden.

Diese letzte Gedankenfigur hatte Fludd bereits in seiner *Macrocosmi historia* von 1617 grafisch dargestellt [Abb. 2]. Das Monochord diente dort als bildliche Metapher der neuplatonischen Emanation: Die höheren Töne entsprachen den oberen Bereichen, die tieferen Töne den unteren in der kosmischen Dynamik. Die Abschnittsverhältnisse und Akkorde markierten die Analogieverhältnisse innerhalb des Kosmos.

Die Metapher inklusive ihrer bildlichen Darstellung aus der *Macrocosmi historia* [Abb. 2] wird in der zwei Jahre später erschienenen *Microcosmi historia* als bekannt vorausgesetzt – und ist in einer ihr entnommenen Abbildung [Abb. 1] dementsprechend enthymematisch mitzulesen. Das demzufolge anwesend-abwesende Monochord kennt drei Oktaven, die den drei Bereichen der Emanation, wie sie im paracelsischen Diskurs gedacht werden, zugeordnet sind: dem übernatürlichen Moment (von „Deus pater“ bis zu „voluntas“), dem siderischen Teil (von „Saturnus“ bis „Luna“) und dem elementischen Bereich (von „ignis“ bis „terra“).

Diese Dreifachabstufung der Emanation findet wiederum ihre Entsprechung im Menschen: seinem Kopf, seiner Brust und seinem Unterleib. Mit den dem Kopf zugeordneten Vermögen kann der Mensch an der Versenkung *Gottes* in die ungeformte Materie („Deus [. . .] in hylam [. . .] se immergit“) teilhaben. Mit seiner Brust und wahrscheinlich dem Herzen ist er, wie Paracelsus formuliert, „Arbeiter“

[2] Zur historischen Einordnung in den neuplatonischen und paracelsischen Diskurs vgl. Huffmann W.H., *Robert Fludd and the End of the Renaissance* (London-New York: 1988) 72–99; Huffmann W.H., „Introduction“, in Fludd R., *Essential Readings*, hrsg. von W.H. Huffmann (London: 1992) 13–38.

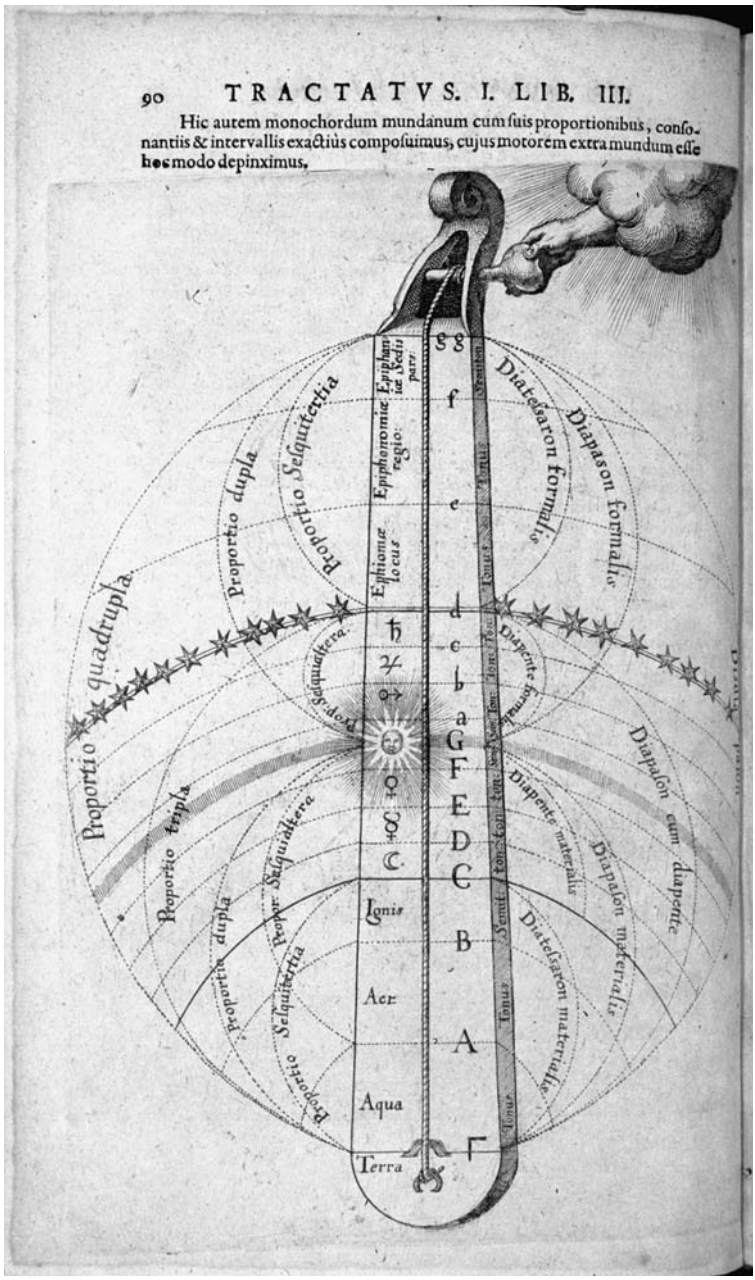


Abb. 2. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus primus, De macrocosmi historia in duos tractatus divisa* (Oppenheim: 1617) 90.

des *Gestirns*.[3] Er kommuniziert mit dem siderischen Teil der Emanation, erfährt dessen Inklination und führt innerhalb eines gewissen Freiraums die darin enthaltenen Vorgaben aus. Der Unterleib schließlich ist den *Elementen* zugeordnet. In ihm findet die Nahrungsaufnahme (daher der Bauch) und die Fortpflanzung statt (daher das angedeutete männliche Geschlechtsorgan als Korrespondent der „terra“).

Verschaffen wir uns mittels eines zweiten Beispiels einen Überblick über die Möglichkeiten von Systemdarstellungen im Bereich der natürlichen Magie. Die Rede ist von Aegidius Sadelers Titelkupfer zu Oswald Crolls *Basilica chymica* von 1609 [Abb. 3]. Croll ist vielleicht der wichtigste Paracelsus-Schüler: ein hessischer Mediziner und Chemiker, der enge Verbindungen mit dem Hof Rudolph II. pflegt. Die *Basilica chymica* selbst erfährt eine ungewöhnlich starke Resonanz im 17. Jahrhundert und zahlreiche Neuauflagen, Übersetzungen und Kommentare. Man kann sagen, dass sie maßgeblich zum Aufschwung der Chemiatrie im 17. Jahrhundert beiträgt.[4]

Angedeutet ist ein prachtvolles zweistöckiges Gebäude – eben eine Basilika –, deren Pfeiler mit Bildern von Autoren geschmückt sind, die, so legt es die Metaphorik der Grafik nahe, die Grundsteine der Wissenschaft gelegt haben, die hier verhandelt wird: der spätantike Alchemist Morienes, Raimund Lull, Roger Bacon und – natürlich – Paracelsus. Es fällt auf, dass diese Ahnengalerie einer emblematischen Struktur folgt, bei der der Name die Funktion des Mottos, ein dem Autor zugeordnetes Zitat die der Subscriptio einnimmt. Die Pictura schließlich zeigt eine Abbildung des Autors – und zwar in Verbindung mit meist alchemistischen Symbolen, die ihrerseits auch alleine pictura-fähig wären (und es in anderen Zusammenhängen auch sind).[5]

---

[3] Paracelsus, *Astronomia magna oder die ganze Philosophia sagax der großen und kleinen Welt*, hrsg. von N. Winkler (Frankfurt a. M.: 1999) 40.

[4] Vgl. hierzu Kühlmann W. – Telle J. (Hrsg.), „Einleitung“, in Croll O., *De signaturis internis rerum. Die lateinische Editio princeps (1609) und die deutsche Erstübersetzung (1623)* (Stuttgart: 1996) 1–40.

[5] Vgl. z. B. die Einträge zu „Schlangenring“ (linke Seite, Mitte), „Pelikan, der seine Jungen mit Blut ernährt“ (rechte Seite, oben), „Phönix“ (linke Seite, oben), „Salamander“ (rechte Seite, Mitte) in Henkel A. – Schöne A. (Hrsg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart: 1967) Sp. 652ff., Sp. 811ff., Sp. 795ff., Sp. 739ff.

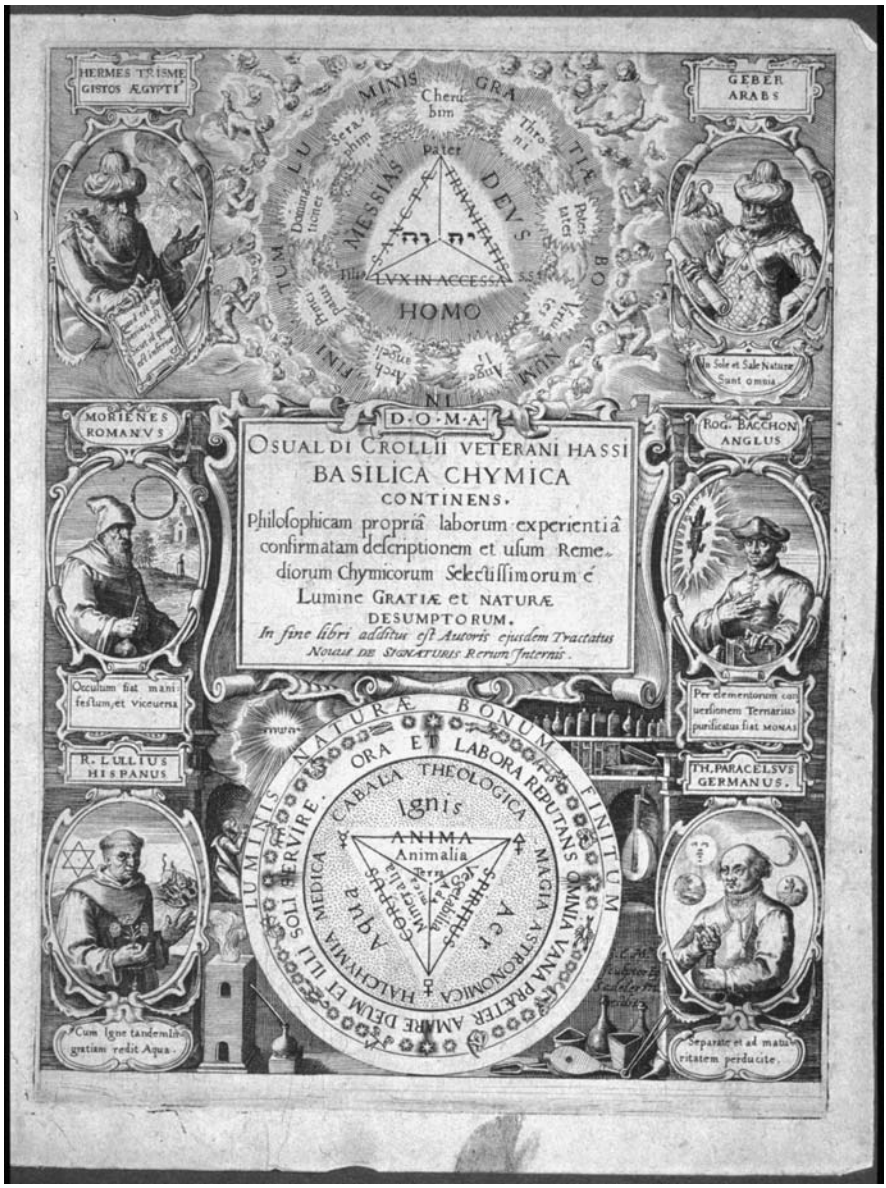


Abb. 3. Oswald Croll, *Basilica chymica. Continens philosophicam propria laborum experientia confirmatam descriptionem et usum remediorum chymicorum* [. . .] (Frankfurt a. M.: 1609), Titelblatt.

Die Grafik arbeitet mit einer kalkulierten Verunsicherung, da ihre emblematische Struktur vom Kopf auf die Füße gestellt ist. Das ist erklärungsbedürftig: Ich gehe – gestützt auf neuere Forschungen zur Emblematik – davon aus, dass einem frühneuzeitlichen Emblem die in diesem Zeitraum vorherrschende Konzeption des Erkenntnisprozesses und des Vorgangs der Ablage von Wissen im Gedächtnis des Menschen – quasi als transtextuelles mise en abyme – eingeschrieben ist. Dieser Ansatz impliziert, dass dem Motto oder Lemma im Gegensatz zu älteren Forschungen[6] eine entscheidende Funktion im emblematischen Gefüge zugesprochen wird, da es als Topos oder Locus fungiert und damit für die im Erkenntnis- und Gedächtnisvorgang zentrale Strukturierung des Wissens verantwortlich zeichnet.[7]

Crolls bzw. Sadelers Grafik arbeitet tatsächlich mit den erwähnten wissensorganisierenden Topoi: Z. B. in dem Zitat aus der *Tabula Smaragdina* „quod est Superius, est sicut id quod est inferius“[8] (wie üblich der Hermes-Pictura zugeordnet)[9] oder in der leicht abgewandelten – für die natürliche Magie zentralen – Passage aus Lukas 8,17: „occultum fiat manifestum, et viceversa“ (welche der Morienes-Pictura zugeordnet ist). Letztere diente z. B. dem Paracelsisten Alexander von Suchten[10] wenige Jahre zuvor als Motto seines Buches *De secretis Antimonii*.[11]

---

[6] Vgl. Schöne A., *Emblematik und Drama im Barock* (München: 1968²) 26f.

[7] Vgl. zur neueren Emblem-Forschung Neuber W., „Locus, Lemma, Motto: Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie“, in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa* 351–372, und, ihm folgend, aber mit einem stärkeren Schwerpunkt auf der Semiotik, Kocher U., „‚Der Dämon der hermetischen Semiose‘ – Emblematik und Semiotik“, in Zimmermann R. (Hrsg.), *Bildersprache verstehen: Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen* (München: 2000) 151–167; Kocher U., „Emblematik, Mnemonik, Semiotik: Die ‚Gedächtnisbilder‘ Johann Justus Winckelmanns“, in Drügh H.J. – Moog-Grünewald M. (Hrsg.), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder* (Heidelberg: 2001) 71–85. Auf den mnemotechnischen Aspekt im Emblem macht auch Möderlein S., „Materiale und mediale Aspekte der Emblematik“, in Horn E. – Weinberg M. (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre* (Wiesbaden: 1998) 201–220, 209, aufmerksam.

[8] Ich zitiere die *Tabula* nach der „Versio Tabulae Smaragdinae Hermetis/Qualis ea vulgo Latino Idiomate, se Phoenicio expressa circumfertur“, in Ruska J., *Tabula Smaragdina* (Heidelberg: 1926) 2.

[9] Hermes galt in der Frühen Neuzeit als Autor der *Tabula*. Vgl. auch die ‚Autoren‘-Zuschreibung von Croll, *De signaturis* 179. Zur *Tabula Smaragdina* allgemein vgl. Haage B.D., *Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder. Von Zosimos bis Paracelsus* (Düsseldorf-München: 2000²) 52ff.

[10] Zur Rolle Alexander von Suchtens im paracelsischen Diskurs vgl. Kühlmann W. – Telle J. (Hrsg.), „Gesamtwürdigung“, *Corpus Paracelsisticum*, Bd. I: *Der Frühparacelsismus* (Tübingen: 2001) 581–584.

[11] Die Vulgata-Fassung lautet „Non est enim occultum, quod non manifestetur.“

Die angesprochene Irritation des Bildes entsteht nun dadurch, dass diese das alchemisch-magische Wissen organisierenden Passagen nicht, wie zu erwarten, im Motto zu finden, sondern in die Subscriptio verlagert sind, während das Motto selbst durch eine Art Platzhalter, nämlich den (was den epistemischen Mehrwert gegenüber der Pictura anbetrifft) redundanten Namen des Autors, besetzt wird. Für einen Leser, der aktiv oder passiv am paracelsischen Diskurs über die natürliche Magie teilnimmt, enthält die Grafik dementsprechend durch die Irritation eine implizite Aufforderung, die Pseudo-Subscriptio an ihre eigentliche Stelle, nämlich das Motto, zu setzen. Die Pictura könnte in dieser Neuordnung als – intersubjektivierte – mnemotechnische Imago zum (neuen) Locus fungieren, was, um bei dem Morienes-Emblem zu bleiben, durch die Korrespondenz von „et viceversa" und der Darstellung des Schlangenrings gedeckt wäre. Die Konsequenz einer solchen, dem Leser nahe gelegten, binnenemblematischen Umsortierung ist, dass die eigentliche Passage der Subscriptio (vorerst) leer bleibt.

Mit dieser Beobachtung korrespondiert, dass die Umrahmung des Titels *Basilica chymica* den mittleren Subscriptio-Rahmungen auf den Pfeilern auffällig gleicht und damit einen – wiederum versteckten – Anspruch anmeldet, die fehlende eigentliche Subscriptio für die Emblem-Galerie darzustellen. Gleichzeitig übernimmt sie – sozusagen ganz regulär – die Subscriptio-Rolle für die beiden großen Picturae oberhalb und unterhalb (die Dreieck-Kreis-Kombinationen). Liest man den Titel metonymisch für den Text,[12] lokalisiert man diesen dementsprechend in einem doppelten Spannungsverhältnis: Crolls Abhandlung steht einerseits in einer dialogischen Korrelation mit der System-Darstellung in der Titelgrafik, andererseits kann sie auf die (lemmatisch-piktural repräsentierte) magisch-alchemistische Tradition bezogen werden. Auf beides wird zurückzukommen sein.

Im Inneren des Gebäudes befinden sich eine Studierstube und ein alchemisches Versuchslabor. Oberhalb ist eine himmlische, übernatürliche Ebene der Darstellung zu finden. Auch dort lassen sich Porträts ausmachen: vom alchemistischen Übervater Geber (noch

---

Vgl. auch von Suchten A., *De secretis Antimonii. Das ist/von der grossen Heymligkeit/des Antimonij* [. . .] (Moempelgart: 1598) Titelblatt.

[12] Eine hier nicht näher verfolgte, im Ergebnis aber ähnliche, Variante wäre, den Titel als Locus, die Grafiken als Picturae und den Text als Subscriptio zu lesen.

nicht, wie heute bekannt, differenziert in Geber Arabicus und Geber Latinus)[13] und natürlich Hermes Trismegistos: der Theorie-Gott der natürlichen Magie.

Die Anordnung der zwei Picturae markiert eine deutliche Analogie zwischen Oben und Unten, zwischen dem Übernatürlichen und dem Natürlichen. In beiden Bereichen dominiert nämlich eine ähnliche Kombination aus Kreis und Dreieck, die durch das von mir bereits erwähnte, der Grafik Hermes' zugeordnete *Tabula*-Zitat theoretisch gedeckt ist: „quod est superius est sicut id quod est inferius“. Es ist deutlich zu sehen, dass diesem Topos eine übergeordnete Funktion zugesprochen wird: die (Pseudo-)Subscriptio ist nur in diesem einen Falle auch Teil der pictura (Hermes hält sie in der Hand) und ragt gleichzeitig als einzige über das Einzelemblem in das Gesamtbild hinein.

Auch in Crolls Argumentation im Text – genauer: in seinem Signaturen-Traktat – ist die *tabula*-Passage zentral. Die Formulierung „Alles/was hierniden ist/das ist auch droben“[14] (so die Übersetzung ins Deutsche aus dem Jahre 1623) dient als Basis-Argument für Crolls Theorem von der unendlichen Verweisung der Signaturen aufeinander.[15]

Doch zurück zur Grafik. Es geht, wie im (ihr inhärenten) Untertitel von Crolls Abhandlung angekündigt („Lumine GRATIÆ et NATURÆ“; [Abb. 3]), um das Beziehungsgefüge von „lumen naturae“ (Kreis unten) oder „Licht der Natur“ und „lumen gratiae“ (Kreis oben) oder „Licht der Gnaden“ bzw. (wie Paracelsus mit Anlehnung an Joachim von Fiore formuliert)[16] das „Licht des heiligen Geistes“[17] – also um die zwei unterschiedlichen Erkenntnisweisen des Menschen: die der Natur und die des Übernatürlichen.[18]

---

[13] Vgl. hierzu Haage, *Alchemie*, 117ff.

[14] Croll, *De signaturis*, 179.

[15] Vgl. hierzu Kühlmann W., „Oswald Crollius und seine Signaturenlehre. Zum Profil hermetischer Naturphilosophie in der Ära Rudolphs II“, in Buck A. (Hrsg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance* (Wiesbaden: 1992) 103–124.

[16] Dies gegen Kühlmann W. – Telle J., „Kommentar“, *Corpus Paracelsisticum* 168f., die erst den paracelsischen Diskurs, nicht aber Paracelsus selbst, mit joachimitischem Gedankengut in Berührung kommen sehen.

[17] Paracelsus, *Astronomia magna*, 10.

[18] Zur Rezeption der paracelsischen Signaturenlehre bei Croll vgl. Ohly F., *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit* (Stuttgart-Leipzig: 1999) 57ff. – Zur allgemeineren Einordnung Crolls in das paracelsische Netzwerk vgl. Kühlmann W. – Telle J., „Einleitung“ und Kühlmann W., „Oswald Crollius“.

Beide Kreisformen haben über den über die *Tabula Smaragdina* hergestellten Analogie-Zwang hinaus ihre interne Begründung. In Ficinos *De Amore* ist zu lesen, dass die Emanation als Anordnung von vier Kreisen um das göttliche Eine zu verstehen ist, deren erster „Engelsgeist" („mens angeli")[19] genannt wird. Genau diesem Modell folgt die obere visuelle Formation, wenn sie die himmlischen Heerscharen als Kreis um die Dreiecksformation anordnet.[20]

Bei der unteren stellt die astrologische Anordnung der Sternzeichen zu einem Kreis (dessen Mitte der Mensch ist) die Formvorgabe. Diese wird jedoch dahingehend weiterentwickelt, dass das Verhältnis von siderischer und elementischer Natur (nach Paracelsus: die beiden unteren Bereiche der Emanation) bestimmt werden kann. Ähnlich wie in einer Grafik aus Paracelsus' *Grosser Wvndartzney* von 1537 [Abb. 4] werden auch hier der siderische und der elementische Teil der Emanation durch Innen- und Außenkreis miteinander verbunden.

Zum Vergleich sei eine ähnliche, in einem entscheidenden Punkt aber differente, Verwendung der bildlichen Kreis-Metaphorik herangezogen: Fludds Titelgrafik der bereits erwähnten *Microcosmi historia* [Abb. 5]. Fludd verwendet für seine Systemdarstellung die gleiche astrologische Basisanordnung wie Croll: der Mensch im Zentrum des Kreises der Sternzeichen. Dieses Vorgehen ist ganz im Sinne der Textpassage der *Wvndartzney*, der die Grafik [Abb. 4] zugeordnet ist. Dort diskutiert Paracelsus, wie die „würckung des gestirns"[21] auch auf den Menschen zu seinen Gunsten zu übertragen sei – und genau das ist auch das Organisationsprinzip für Fludd und Croll.

Die Funktion des Doppelkreises ist also bei Fludd [Abb. 5] einerseits die Darstellung des Verhältnisses von Gestirn und Elementen, andererseits der Ausdruck der mikro-makrokosmischen Harmonie. Im Detail sieht das so aus: Das Denken des Menschen ist dem siderischen Bereich zugeordnet (von dort kommt das Wissen), sein humoralpathologisch organisierter Körper den Elementen (Fludd denkt im Gegensatz zu Paracelsus noch im Paradigma der Säfte-Lehre). Den übernatürlichen Bereich kann der Mensch immerhin mit der Schädeldecke streifen.

---

[19] Ficino M., *De amore/Über die Liebe*, übers. von K.P. Hasse, hrsg. von P.R. Blum (Hamburg: 1994[3]) 44.

[20] Zur bildlichen Kreis-Metaphorik in neuplatonischer Tradition vgl. auch Leinkauf, „Scientia universalis", 8–11.

[21] Paracelsus, *Der grossenn Wvndartzney/ das Erst Buch* [. . .] (Augsburg: 1537), fol. 31r.

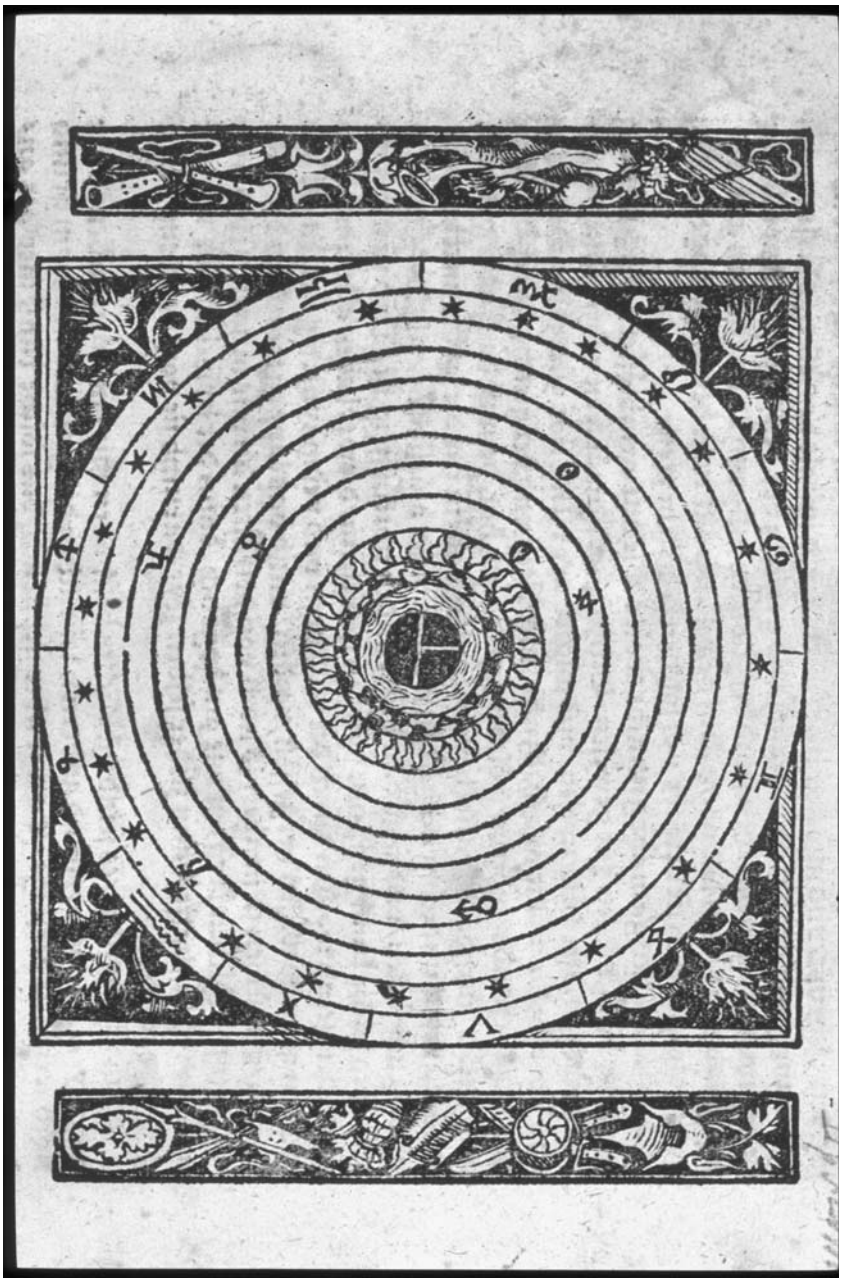


Abb. 4. Paracelsus, *Der grossenn Wvndartzney/ das Erst Buch* [. . .] (Augsburg: 1537), fol. 31r.

Abb. 5. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus secundus, De supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microsomi historia, in tractatus tres distributa* (Oppenheim: 1619), Titelblatt.

Die geschilderte Überblendung von Mensch und Kosmos findet sich auch bei Croll [Abb. 3], der im unteren Kreis den Menschen in den Bann des Gestirns setzt. Gleichzeitig wird – wie bei Fludd – die Dreiteilung des Menschen an die Dreiteilung der Emanation angeschlossen, was drei Erkenntniswege eröffnet: Das Übernatürliche wird über die „ANIMA“[22] für den Menschen kommunizierbar; die dazugehörige Wissenschaft ist die „CABALA THEOLOGICA“. Der siderische Einfluss wirkt sich im Menschen in seinen „SPIRITUS“ oder seinem inneren Körper aus; die Wissenschaft, die diesen Einfluss untersucht und manipuliert, heißt: „MAGIA ASTRONOMICA“. Das „CORPUS“ des Menschen ist schließlich dem elementischen Bereich zugeordnet; die Wissenschaft, die diese Wechselwirkungen erforscht und verbessert, ist die Iatrochemie oder „HALCHYMIA MEDICA“.

Soweit die Übereinstimmungen, nun zu den Differenzen. Fludds Anliegen in seiner Titelgrafik [Abb. 5] ist, die Entwicklung der Emanation im Übergang vom übernatürlichen zum siderischen Bereich zu betonen. Er bringt daher beide Kreismodelle (himmlischer und siderisch-elementischer Bereich) in Übereinstimmung (wenn auch nicht zur Deckung) und konsequenterweise in eine bildliche Anordnung. Das hat zur Folge, dass mathematisch gesprochen in seiner Grafik die Dynamik der Emanation in Form eines Radius dargestellt wird.[23] Sie verläuft – wie in den anderen Grafiken auch – über drei Stufen: übernatürlich (himmlische Hierarchien), siderisch (Tierkreiszeichen und Sterne) und elementisch (Feuer, Luft, Wasser, Erde).

In Crolls Grafik [Abb. 3] ist das Darstellungsinteresse anders. Hier steht nicht der emanative Übergang vom himmlischen zum siderischen Teil im Vordergrund, sondern das Entsprechungsverhältnis von Natur und Übernatürlichem – das „sicut“ aus dem in der Grafik zitierten Satz der *Tabula*. In *De signaturis* konkretisiert Croll seine Interpretation der *Tabula*-Passage so: Zwar stimme es, dass oben alles enthalten sei, was auch unten sei – „jedoch auff eine bessere/vollkommenere vnd edlere Weise“.[24]

Die Differenz und die Analogie zu betonen, ist nicht nur der emanativen Hierarchie, sondern auch der Logik der Signaturenlehre geschuldet. Es bedarf einer partiellen, genauer: strukturellen, Identität

[22] Dieses und die folgenden Zitate stammen aus Abb. 3.
[23] Vgl. Ficino, *De Amore*, 45.
[24] Croll, *De signaturis*, 179.

zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, um ein Verweisungssystem zwischen Außen und Innen sicherzustellen, und einer deutlichen Differenz, um die Verweisung sinnvoll zu machen. Diese sieht Croll gegeben, da die „vnterste, eusserliche vnd sichtbahre Exemplar der obern Kennzeichen vnd der jnnerlichen vnsichtbahren *Symbola* sind“.[25] Der obere und der untere Kreis stehen sich also wie äußere und innere Signatur gegenüber (zu diesem letzten „Symbol“ müsste es, ginge man die Emanation einen weiteren Schritt zurück, wiederum ein Pendant geben usw.). Diese beiden Signaturformen unterscheiden sich vor allem durch ihre Helligkeit. Die Darstellung geht auf die platonisch-neuplatonische Lichtmetaphorik zurück. Wie sich in der platonischen Höhle[26] Original und an die Höhlenwand projiziertes Abbild durch ein diametrales Verhältnis der Form (Spiegelverkehrtheit) und des Kontrastes (das Helle ist dunkel, das Dunkle hell) auszeichnen, so auch in Crolls Bild.

Die Grafik ist – den platonischen Vorgaben entsprechend – geometrisch exakt: Wenn man die Seite genau in der Mitte faltet, geraten die beiden Dreiecke in Kongruenz. Das untere ist die Spiegelverkehrung des oberen. Was oben hell ist, ist unten dunkel. Wenn oben die Kräfte von innen nach außen verlaufen, verlaufen sie unten von außen nach innen. Wenn oben das Kreiszentrum Anfang der emanativen Bewegung (also Gott) ist, so ist es unten das Ende: die „terra Adamica“, das unterste der Elemente (die Erde) und – auf den Menschen bezogen – der Sündenfall. Kurz: Innere und äußere Signatur stehen sich also als Licht und „Schatten“[27] gegenüber. Signaturen-Lesen ist dementsprechend eine Art „Schatten-Bilder“-Lesen,[28] bei der die äußere (im Bild: die untere) Form das Negativ der inneren (im Bild: der oberen) ist.

Es drängt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Funktion von Systemdarstellungen, wie ich sie oben diskutiert habe, auf. Ich werde im Folgenden drei Antworten zu geben versuchen, die den Weg vom Allgemeinen zum Detail gehen. Ich möchte erstens zeigen, dass es innerhalb des neuplatonisch-paracelsischen Systems eine

---

[25] Ebd.
[26] Vgl. Plato, *Politeia*, 514a–517a.
[27] Croll, *De signaturis*, 181; Plato, *Politeia*, 515a.
[28] Ficino, *De amore*, 44f.: „Corpora aaenim animarum mentiumque umbre et vestigia sunt.“

generelle Darstellungsproblematik gibt, die einen grafischen Ausweg nahe legt. Zweitens möchte ich darlegen, dass grafischen Darstellungen innerhalb des paracelsischen Systems eine Sonderfunktion zugewiesen wird, die diese als spezielle Wissensordnungen ausweist. Im Hinblick auf die Abbildung in Crolls *Basilica chymica* soll drittens analysiert werden, wie mit Hilfe der Grafiken spezifische innerdiskursive Strategien in der Diskussion paracelsischer Theorien verfolgt werden.

Ad 1. Es scheint naheliegend, dass Argumentationen, die auf einem metaphysischen Großsystem wie dem beschriebenen aufbauen, einer Art Übersichtsplan bedürfen. Die Emanation lässt sich schlecht erzählen. Sie beginnt und endet bei Gott: „Deus est omne quod est. Ab eo procedunt omnia et iterum in eum revertuntur“, heißt es bei Fludd.[29] Und Gott selbst ist natürlich nur bedingt beschreibbar. Darüber hinaus macht es die Kreislaufvorstellung, die dem Denken des paracelsischen Diskurses zu Grunde liegt, unmöglich, eine lineare Argumentation aufzubauen. Als Antiaristoteliker weisen die Paracelsisten – am deutlichsten der belgische Chemiker Johann Baptist van Helmont in seinem Traktat *Wie den Wissenschaften nachzujagen* – die Vorstellung, den geraden Weg über zwei Prämissen zu einer Conclusio zu gehen, als „auswendig“ (im Sinne von: äußerlich) weit von sich.[30]

Paracelsische Argumentationen verlaufen viel mehr nach dem Schema, dass sich die Autoren aus dem dreistufigen emanativen Prozess eine Detailfrage (und dabei sehr oft: ein Abgrenzungsproblem) herausgreifen.

Die Einleitung der *Basilica chymica*, in der eine komplexe Lektüre-Theorie des eigenen Textes sowie der paracelsischen Schriften geboten wird,[31] und der Traktat *De signaturis internis rerum* setzen an Detailproblemen innerhalb des kosmologischen Systems des Paracelsus an und markieren Verschiebungen, die ohne die Kenntnis des Gesamtsystems nicht zu verstehen sind. Für die Autoren des paracelsischen Diskurses besteht dementsprechend die Aufgabe darin, die

---

[29] Fludd R., *Anatomiae amphitheatrum effigie triplici, more et conditione varia designatum* (Frankfurt: 1623) 314f. Zur Einordnung: Es handelt sich bei diesem Buch um die zweite Fortschreibung der *Microcosmi historia*.

[30] Helmont J.P. van, *Aufgang der Artzney-Kunst*, übers. von C. Knorr von Rosenroth (München: 1971 = Neudruck der Ausgabe Sulzbach: 1686) Sp. 22.

[31] Vgl. hierzu Bergengruen M., „Das Unsichtbare in der Schrift: Magische Texttheorie im Paracelsus-Diskurs der Frühen Neuzeit“, in Endres J. – Wittmann B. – Wolf G. (Hrsg.), *Schleier. Bild – Text – Ritual* (München: 2005).

stillschweigende Voraussetzung der Argumentation, also in erster Linie: die Gesamt-Kosmologie, fassbar zu machen – und zwar bei der paracelsischen Exegese genauso wie bei den eigenen Entwürfen. In diesem Zusammenhang dienen die Grafiken als *Lageplan*, an dem abzulesen ist, an welchem Punkt des emanativen Prozesses sich die Diskussion gerade befindet.

Das scheint mir über die These von Yates, die besagt, dass die magische Gedächtniskunst in Bildern nicht nur die Psyche des Menschen intern organisiert, sondern für dieses Unternehmen den „Mechanismus der Natur" bzw. des Gestirns „anzapfen" möchte,[32] hinauszugehen. Es stimmt zwar, dass die Grafiken die mikro-makrokosmische Analogie ausnützen und dem Leser nur deswegen als visuelles Gedächtnis dienen können, da sie ihm vor Augen stellen, was ihm im „Gemüt"[33] – dem kleinen Weltgeist – sowieso präsent ist. Titelgrafiken wie den gezeigten ist jedoch darüber hinaus die Funktion der Textorganisation in der beschriebenen Teil-Ganzes-Relation eingeschrieben. Die Grafiken eröffnen einen Dialog mit dem Text und seinem schriftlichen Gedächtnis,[34] innerhalb dessen sie die übergeordnete Ebene eines höheren Abstraktionsniveaus einnehmen.

In diesem Sinne ist auch die anfangs erwähnte erste emblematische Struktur innerhalb der Grafik zu verstehen. Die Lektüre des Textes, dem, wie gesagt, metonymisch die Funktion der Subscriptio zugeordnet wird, ist unmittelbar auf die beiden mittleren Picturae, also die duale Systemdarstellung, bezogen – und zwar dialektisch: Die textuelle Systemarbeit differenziert einerseits das piktural dargestellte System aus, kann andererseits ohne es nicht verstanden werden.

Ad 2. Es scheint mir wichtig festzuhalten, dass die grafische Darstellung des emanativen Systems in Bezug auf den Kosmos selbst wie auf die Texte, in denen das System enthymematisch präsent ist, nicht im Verhältnis 1:1 zu verstehen ist, sondern als eine konzentrierte, ökonomisierte und optimierte Anwendung.

---

[32] Yates F.A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* (Berlin: 1994[3]) 232 (mit Bezug auf Giordano Bruno). Auf S. 305 überträgt sie diesen Gedanken auf Fludds Gedächtnistheater. Vgl. hierzu auch Schmidt-Biggemann W., „Robert Fludds Gedächtnistheater", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa* 154–169.

[33] Paracelsus, *Astronomia magna*, 118.

[34] Zum Verhältnis von schriftlichem und bildlichem Gedächtnis (letzteres insbesondere bei Yates) vgl. Haverkamp A. – Lachmann R., „Text als Mnemotechnik: Panorama einer Diskussion", in Haverkamp A. – Lachmann R. (Hrsg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik* (Frankfurt a. M.: 1991) 9–24, 10f.

Im Zentrum des Wissensverständnisses der natürlichen Magie steht, ich kann das hier nur andeuten, die Offenlegung der verborgenen siderischen Kräfte (das „Sichtbar [. . .] werden“ der „mysteria“)[35] – und (was damit zusammenhängt) eine Beschleunigung ihres Ablaufs. „Was die Natur in einem Jahr zu tun vermag, das vermag sie“ bei geeigneter Stimulation, so Paracelsus, „auch in einem Monat zu vollbringen“.[36] Diese Gedankenfigur wird als zentrales Theorem durch den frühen paracelsischen Diskurs geschleust. Sie findet sich, um nur ein Beispiel zu nennen, bei Alexander von Suchten in *De secretis Antimonii*, wenn dieser argumentiert, dass die Alchemie das „instrument“ sei, das das, „was nicht zeitig ist/zeitig macht“.[37]

Der Rückbezug auf den diskursstiftenden Autor[38] geht dabei nicht verloren, ist aber strategisch zu verstehen. Croll erläutert in der *Basilica chymica* – und zwar mit explizitem Verweis auf „Paracelsus“[39] –, dass der Magier „durch die Combination oder Verehligung/der vntern vnnd obern“ – auch das wieder eine (wenn auch von Ficinos Theorem des Eros als Motor der kosmischen Dynamik überlagerte)[40] Anspielung an die in der Grafik zitierte *Tabula Smaragdina* – seine Arbeit „in einer viel geschwindern Zeit“ vollbringen könne[41] als ein traditioneller Mediziner, der an die Zeit der Natur gebunden sei.

Die Beschleunigung funktioniert über die Optimierung und Konzentration der verborgenen Kräfte der Natur. Ein Mittel, diese Manipulation zu erreichen, ist, magische oder künstliche Signaturen herzustellen. Signaturen sind die äußeren Formen der Natur, die auf die inneren siderischen Kräfte verweisen. Heilkräuter z. B. zeigen über ihre äußere Form ihre heilende Wirkung, ihre Anwendungsbereiche und ihre Verwendungsweisen an. In dem Augenblick, in dem man mehrere äußere Formen zu einer – wie es Ficino im dritten *Buch über das Leben* genannt hat – „universa forma“[42] kombiniert, steht

---

[35] Ebd., 44.
[36] Ebd., 60.
[37] Von Suchten, *De secretis Antimonii*, 28.
[38] Vgl. hierzu Foucault M., „Was ist ein Autor“, in Foucault M., *Schriften zur Literatur*, übers. von K. v. Hofer – A. Botond (Frankfurt a. M.: 1974) 23–30.
[39] Ich zitiere nach der ersten Übersetzung: Croll O., *Basilica chymica. Oder Alchymistisch königlich Kleynod* [. . .] (Frankfurt a. M.: 1623) 46.
[40] Vgl. Ficino, *De amore*, 22ff.
[41] Croll, *Basilica*, 46.
[42] Ficino M., *Three books on life*, übers. und hrsg. von C.V. Kaske – J.R. Clark (Binghampton: 1989) 334.

einem – wie bei einem Generalschlüssel – nicht nur der Zugang zu den einzelnen verborgenen, siderischen Kräften offen, sondern zu einer Vielzahl derselben und deren Kombinationen. Die künstlichen Signaturen werden somit zu „Büchsen", in denen die „siderischen Kräfte und Tugenden" gesammelt werden.[43] Durch diese Selektion und Konzentration der Kräfte kommt es zu einer Steigerung der von ihnen erzeugten Wirkungen.

Paracelsus unterteilt die „Kunst der Magie", die mit künstlichen Signaturen arbeitet, in folgende drei Bereiche: „Bereitung der Charaktere [. . .]/[. . .] Bereitung der Gamaheu [. . .]/Bereitung der Bilder"[44] – eine Einteilung, die sich auch in Crolls *Basilica chymica*[45] findet. Die „Bilder" haben nicht nur, wie das noch bei Ficino transportiert wird,[46] die Funktion, die Kräfte der Sterne für die Natur (und den Menschen) abzuziehen. Vielmehr gehen Paracelsus und Croll davon aus, dass die siderischen Kräfte als *qualitates occultae* in der Natur bereits vorhanden sind. Sie werden als eine noch nicht vom Mensch aufbereitete Form eines praktischen Wissens (eines know-how) verstanden, deren Aufdeckung und Optimierung – z. B. durch künstlich geformte Bilder – die Aktivierung dieses Wissens darstellt.

Nicht zufällig sind nach Paracelsus im „Gestirn alle *facultates* [. . .], alle Künste, alle Handwerke, alle Weisheit, alle Vernunft"[47] zu finden. Magische Bilder sind also – um einen Begriff Foucaults zu reliteralisieren – „Figuren des Wissens",[48] wobei „Figuren" so zu verstehen ist, dass es sich um eine ökonomische und optimierte Form des

---

[43] Paracelsus, *Astronomia magna*, 91.

[44] Ebd., 55. Hervorhebung von mir. Zur paracelsischen Bildtheorie vgl. Berns J.J., „Umrüstung der Mnemotechnik", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa* 35–72, 58ff. Eine Übersicht über das System der natürlichen Magie bei Paracelsus findet sich bei Pagel W., *Paracelsus. An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance* (Basel: ^{2}1982); Pagel W., „Paracelsus als Naturmystiker", in Faivre A. – Zimmermann R.C. (Hrsg.), *Epochen der Naturmystik/Grand Moments de la Mystique de la Nature/Mystical Approaches to Nature* (Berlin: 1979) 52–104 oder auch bei Schipperges H., „Magia et Scientia bei Paracelsus", *Sudhoffs Archiv* 60 (1976) 76–92.

[45] Croll, *Basilica*, 45.

[46] Für Ficino besteht das Ziel der natürlichen Magie darin, den „spiritus mundi" („mundus" hier im Sinne von Kosmos gedacht), von dem gesagt wird, dass er „efficietur tandem coelestis", für den Menschen nutzbar zu machen. „Bona [. . .] coelestia cuncta" können vom Menschen – bei vorheriger Präparation – in Empfang genommen werden („accipiat"; Ficino, *Three books on life*, 258, 288).

[47] Paracelsus, *Astronomia magna*, 20.

[48] Foucault M., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von U. Köppen (Frankfurt a. M.: 1997^{14}) 46.

Wissens handelt, wie es die Natur bereitstellt. Um das Gesagte auf die diskutierten Bilder rückzubeziehen: Das der eigenen Arbeit zu Grunde liegende System als Monochord (Fludd) oder Basilika (Croll) zu verstehen, heißt, das Basiswissen metaphorisch in eine universale und ökonomische Form zu transformieren.

In der Vorrede zur *Basilica chymica* macht Croll deutlich, dass er das paracelsische Grundverständnis von Naturwissenschaft – das Aufdecken der verborgenen „Macht und Gewalt der Natur“[49] und die Optimierung dieser Kräfte – nicht nur auf die Natur (und damit auf das noch nicht aktualisierte Wissen), sondern auch auf bereits aktualisiertes Wissen angewandt sehen möchte – auf die „herrliche[n] Werck“[50] des Paracelsus. Als produktiver Rezipient will Croll auch in Paracelsus' Texten verborgene Kräfte aufspüren und dieses bereits realisierte Wissen durch die Lektüre noch einmal aufarbeiten und optimieren.[51]

Eine dieser Formen der hermeneutischen Optimierung paracelsischer Gedanken ist die *Basilica chymica* als Text, eine andere die vorliegende Titel-Grafik. Als magisches Bild ist sie nicht nur eine konzentrierte Form des Kosmos, wie sie der Mikrokosmos-Leser in sich spürt, sondern darüber hinaus eine konzentrierte Form des Wissens, das Croll in der künstlichen Natur, die die Texte des Paracelsus darstellen, gefunden hat.

Auch das geht über die Yates-Thesen hinaus. Es stimmt zwar, dass die magische Aufladung der Bilder der menschlichen Teilhabe an der Fluktuation von Informationen dienen soll[52] – eine Fixierung des Wissens, ein stabiler von der Natur unabhängiger Wissensspeicher wäre in einem dynamischen Modell wie der neuplatonischen Emanation auch schlechterdings nicht möglich. Allerdings impliziert die menschliche Teilhabe am Kosmos einen von Yates nicht beachteten Manipulationsfaktor. Durch seine Interaktion verändert der Mensch das Wissen der Natur: Er ökonomisiert – z. B. in magischen Bildern – ihre Wissensordnungen und optimiert ihre Wirkprozesse – genauso wie die von ihm dadurch erzeugten Wissensordnungen und Wirkprozesse usw. usw.

---

[49] Croll, *Basilica*, 7.
[50] Ebd.
[51] Vgl. hierzu auch Bergengruen, „Das Unsichtbare in der Schrift“.
[52] Vgl. Yates, *Gedächtnis und Erinnern*, 237f. (für Bruno), 300 (Transfer von Bruno auf Fludd).

Ad 3. Die Optimierung des Wissens der Vorgänger – das bedeutet Kritik und Weiterführung der bestehenden Theorien. Bei Croll ist eine solche Kritik ein Akt höchster Diplomatie, vertritt er doch offiziell den Anspruch, die Lehren des Paracelsus orthodox zu vertreten (s. o.). Er kann deswegen nur chiffriert Korrekturen anbringen und wechselt in der *Basilica chymica* als Text geschickt von formelhafter Wiederholung paracelsischer Theoreme zu tiefgreifenden Verschiebungen. Diese Politik der Tarnung kann man auch in der Grafik wiederfinden.

Wenn man nachmisst, stellt man fest, dass das Kupfer in exakt drei gleich große Teile zerlegbar ist: 1. Erdgeschoss Basilika, 2. erster Stock, 3. Himmel. Es handelt sich hier um eine ausgeklügelte rhetorische Finte: die Evokation einer Erwartung und ihre demonstrative – und semantisch bedeutsame – Nicht-Entsprechung. Es läge schließlich für einen orthodoxen Paracelsisten nichts näher, als diese drei Bereiche – wie Fludd – mit dem Übernatürlichen, Siderischen und Elementischen zu belegen. Stattdessen verlegt Croll jedoch das Siderische in das Erdgeschoß und kombiniert es mit dem Elementischen – und lässt den ersten Stock mit dem Titel seines Werkes ver bzw. überhängen.

Das ist kein Zufall, sondern eine verschlüsselte Provokation. Paracelsus hatte für das Verhältnis Gestirn/Elemente die Theorie einer ausschließlichen, für das Verhältnis Gestirn/Mensch die einer dialektischen Abhängigkeit vertreten. Letzteres wird durch den Begriff der „inclinatio“[53] beschrieben. Der Terminus besagt, dass auch der Mensch die Befehle des Gestirns auszuführen hat – jedoch freiwillig. Damit ist impliziert, dass er in der Auslegung der Befehle einen Freiraum findet, den er produktiv wenden kann – sogar gegen das Gestirn selbst.

Croll hingegen entlässt beide, elementische Natur und Mensch, aus ihrer verschieden gearteten Abhängigkeit. Ähnlich wie nach ihm Johann Baptist van Helmont arbeitet er mit der Prämisse, dass das Gestirn nicht nur im Himmel zu finden sei, sondern auch in der elementischen Materie. Diese hat also ein eigenes, dem Gestirn analoges, Steuerungsinstrument, das „innerliche astrum“.[54] Dieses wird

---

[53] Paracelsus, *Opus Paramirum*, *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. Sudhoff (München: 1929ff.) Bd. 9, 115.

[54] Croll, *Basilica chymica*, 14.

gegenüber dem tatsächlichen als weitgehend autonom gedacht. Der Kausalzusammenhang ist dementsprechend aufgehoben: Das Gestirn „geust“ seine Kräfte nicht mehr in die irdische Natur, höchstens wird diese von jener noch „auffgemundert“.[55]

Wenn das (eigentliche) Gestirn entmachtet wird, weil sein irdischer Ableger all das zugesprochen bekommt, was ursprünglich ihm alleine zustand, dann verwundert es auch nicht, dass im gleichen Atemzug der Magier und Wissenschaftler in Bezug auf das (eigentliche) Gestirn aufgewertet wird. steht nicht mehr im gemäßigten Abhängigkeitsverhältnis der Inklination zum Gestirn, sondern andersherum: „Es incliniert oder neyget viel mehr der Mensch das Gestirn“.[56]

Croll spielt also verdeckt, aber nachdrücklich den analogischen Dualismus von oben und unten aus der *Tabula Smaragdina* gegen die paracelsische Emanations-Trias aus. Das Gestirn muss demnach – um die Quintessenz der Grafik zu formulieren – seinen von Paracelsus eingeräumten Platz als Mittler zwischen Gott und der elementischen Materie räumen. Es wird vielmehr abgewertet und – als „innerliches astrum“ – in diese Materie integriert.

In diesem Zusammenhang ist die anfangs erwähnte emblematische Grundstruktur des Bildes von entscheidender Bedeutung. Im Gegensatz zu der produktiven Dialektik von grafischer Systemdarstellung und Text arbeitet die zweite emblematische Ordnung – also die zwischen pikturaler Ahnengalerie und dem Text der *Basilica* (der metonymisch durch den Titel vertreten wird) – mit einer Erweiterung der Strategie der kalkulierten Verunsicherung. Sie extrapoliert – zumindest für einen Leser mit Fähigkeit zur *epoche* – einen deutlichen Hiat zwischen dem, was das Bild vordergründig behauptet (nämlich sich in einer kontinuierlichen Tradition des hermetischen und paracelsischen Denkens zu bewegen) und dem, was das in ihm dargestellte System (und der damit korrespondierende Text) tatsächlich macht: Hinter dem Rücken des porträtierten Diskursstifters inthronisiert sich die nach-paracelsische natürliche Magie für die frei gewordene Mittlerrolle des Gestirns und zieht – quasi als räumliche Investitur – in die zweite Ebene der Emanation ein.

[55] Ebd., 15.
[56] Ebd.

Auswahlbibliografie

Berns J.J., „Umrüstung der Mnemotechnik“, in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa: Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750* (Tübingen: 1993) 35–72.

Croll O., *Basilica chymica. Oder Alchymistisch königlich Kleynod* [. . .] (Frankfurt a. M.: 1623).

——, *Basilica chymica. Continens philosophicam propria laborum experientia confirmatam descriptionem et usum remediorum chymicorum* (Frankfurt a. M.: 1611).

——, *De signaturis internis rerum. Die lateinische Editio princeps (1609) und die deutsche Erstübersetzung (1623)*, hrsg. von W. Kühlmann – J. Telle (Stuttgart: 1996)

Ficino M., *Three books on life*, übers. und hrsg. von C.V. Kaske – J.R. Clark (Binghampton: 1989).

——, *De amore/Über die Liebe*, übers. von K.P. Hasse, hrsg. von P.R. Blum (Hamburg: 1994[3]).

Fludd R., *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus primus, De macrocosmi historia in duos tractatus divisa* (Oppenheim: 1617).

——, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microsomi historia, in tractatus tres distributa* (Oppenheim: 1619).

Foucault M., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von U. Köppen (Frankfurt a. M.: 1997[14]).

Haage B.D., *Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder. Von Zosimos bis Paracelsus* (Düsseldorf-München: 2000[2]).

Huffmann W.H., *Robert Fludd and the End of the Renaissance* (London-New York: 1988) 72–99.

Kühlmann W., „Oswald Crollius und seine Signaturenlehre. Zum Profil hermetischer Naturphilosophie in der Ära Rudolphs II.“, in Buck A. (Hrsg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance* (Wiesbaden: 1992) 103–124.

Leinkauf T., „Scientia universalis, memoria und status corruptionis. Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis von Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses“, in *Ars memorativa* 1–34.

Neuber W., „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie“, in *Ars memorativa* 351–372.

Ohly F., *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit* (Stuttgart-Leipzig: 1999).

Pagel W., *Paracelsus. An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance* (Basel: 1982[2]).

Paracelsus, *Astronomia magna oder die ganze Philosophia sagax der großen und kleinen Welt*, hrsg. von N. Winkler (Frankfurt a. M.: 1999).

——, *Der grossenn Wvndartzney* / das Erst Buch [. . .] (Augsburg: 1537).

Ruska J., *Tabula Smaragdina* (Heidelberg: 1926).

Yates F.A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* (Berlin: 1994[3]).

‘ERKENNTNISSTEUERUNG’ IN RELIGIOUS TEXTS

DEUTSCHSPRACHIGE ANDACHTSBÜCHER UM 1500. DRUCKE ZWISCHEN WISSENSVERMITTLUNG UND MEDITATIONSHILFE

Romy Günthart

Der Begriff *Andachtsbuch* wird ebenso wie derjenige des *Andachtsbildes* in der Forschungsliteratur keineswegs einheitlich benutzt. Er wird sowohl formal (z. B. zur Bezeichnung von Texten über die Passion Christi) als auch historisch-funktional (z. B. für Gebetbücher) verwendet. Im Folgenden werden unter Andachtsbüchern Einzelwerke und Sammlungen des religiösen Schrifttums verstanden, die im Gegensatz zu den liturgischen Büchern vorrangig der individuellen Gebetspraxis und Frömmigkeitsübung dienen.[1] Dazu gehören vor allem Christus- und Marienandachten, Mess- und Heiligengebete, der Beichte entnommene Segensformeln, Bitt-, Sühne- und Ablassgebete, aber auch Anweisungen für das Gebet begleitende Handlungen sowie aus der Katechese stammende Merk- und Reimverse. Funktional haben diese Texte ihren Ort nicht im gemeinschaftlich zelebrierten Gottesdienst, sondern in der Lektüre Einzelner oder einer kleinen Gruppe außerhalb der liturgischen Feier.[2]

Vor allem die zum Teil äußerst prachtvollen Stundenbücher,[3] aber auch einfacher ausgestaltete Textsammlungen, die zumindest ihrer

[1] Nicht berücksichtigt werden in dieser Definition die Einblattdrucke, denen für die individuelle Frömmigkeit eine wichtige Rolle zukam. Vgl. zuletzt Schreiner K. (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen* (München: 2002).

[2] Zu den mittelalterlichen Andachtsbüchern vgl. allgemein: Kupper C., „Handschriften für das private Gebet", in Kammel F.M (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Sakrale Kunst im Spätmittelalter* (Nürnberg: 2000) 117–130; Wieck R.S. (Hrsg.), *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life* (New York: 1988); Achten G., *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck* (Wiesbaden: 1987); Plotzek J.M., *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum* (Köln: 1987).

[3] Die in der Literatur oftmals als eigene Gattung behandelten Stundenbücher werden in diesem Zusammenhang als Teil der Andachtsbuchliteratur verstanden, auch wenn ihnen im Einzelnen ein (para)liturgischer Gebrauch zukommen kann.

primären Bestimmung nach der persönlichen Erbauung dienen, weisen dementsprechend in ihrer Gestaltung und Zusammensetzung oft stark individuellen Charakter auf.

Sind es zunächst vor allem die Angehörigen der Bettelorden, die als Autoren und Kompilatoren von Andachtsbüchern hervortreten, wird die Übertragung in die Volkssprachen und die massenweise Verbreitung der Texte im Spätmittelalter maßgeblich durch die Frömmigkeitsbewegung der Devotio moderna gefördert. Die Devoten wenden sich von der scholastischen Metaphysik ab und räumen der Erfahrung des Glaubens und der Praxis der Spiritualität Priorität vor dem theologischen Wissen ein. Die Laienlektüre zum Zweck der privaten Erbauung wird ebenso gefordert wie die Produktion und Verbreitung von Andachtsbüchern.[4] Neben den Anhängern der Devotio moderna sammeln und übersetzen im Spätmittelalter vor allem auch die mit den Dominikanern verbundenen Gottesfreunde und die Kartäuser Gebete und Texte, die ihnen zur Förderung der privaten Frömmigkeit der Laien geeignet erscheinen.[5]

In eigenen Traktaten, häufig aber auch in den Prologen deutscher geistlicher Texte argumentieren die Autoren bzw. Übersetzer von Andachtsliteratur immer wieder für die Volkssprache: durch die Lektüre volkssprachlicher Erbauungsschriften könnten auch die lateinunkundigen, aber an theologischen Dingen interessierten Laien Zugang zum Wissen und letztlich zum Heil erlangen.[6] Die Wissensvermittlung hat dabei immer im Dienste der Heilswahrheit zu stehen. Sie ist notwendig, darf aber nie zum Selbstzweck werden. Die Anordnung des Stoffes erfolgt deshalb in den Andachtsbüchern anders

---

[4] Vgl. Kock T., *Die Buchkultur der Devotio moderna. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels* (Frankfurt a. M.: 1999).

[5] Vgl. Kupper, „Handschriften für das private Gebet", 125.

[6] Das Thema der Laienlektüre erläutert ausführlich Zerbolt von Zutphen, einer der frühesten Devoten in der Nachfolge Geert Grootes, in den beiden oft diskutierten Traktaten: *Super modo vivendi devotorum hominum* und *De libris teutonicalibus*. Vgl. Staubach N., „Gerhard Zerbolt von Zutphen und die Apologie der Laienlektüre in der Devotio moderna", in Kock T. – Schlusemann R. (Hrsg.), *Laienlektüre und Buchmarkt im späten Mittelalter*, Gesellschaft, Kultur und Schrift. Mediävistische Beiträge 5 (Frankfurt a. M.: 1997) 221–289; zur Übersetzungsliteratur im Allgemeinen vgl. Grubmüller K., „Geistliche Übersetzungsliteratur im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu ihrem literaturgeschichtlichen Ort", in Bookmann H. (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich im 15. und 16. Jahrhundert.* Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Band 206 (Göttingen: 1994) 59–74.

als beispielsweise in der erzählenden Literatur,[7] gewöhnlich nach hierarchischen Prinzipien. Andachtsbücher können, ja müssen im Gegensatz etwa zu narrativen Texten in Abschnitten gelesen werden.

Schon die Titel der Werke weisen des Öfteren auf die besondere Struktur der Texte hin. Häufig finden sich in den Überschriften die Begriffe *Itinerarium*, *Horologium*, *Cursus* oder *Ascensus*, die in den deutschen Ausgaben mit *Wallfahrt*, *Zeitglöcklein*, *Kurs* und *Aufsteigung* übersetzt werden. Die Titel verweisen so entweder auf einen klar zielgerichteten Weg oder aber auf eine dauernde Repetition, beides charakteristische Merkmale des Religiösen.

Die starke Strukturiertheit, die diesen erbaulichen Werken eigen ist, findet ihren formalen Ausdruck in diversen Unterteilungen des handschriftlichen Textes. Diese Gliederungen werden z. B. durch Zwischentitel und Nummerierungen von Kapiteln und Unterkapiteln, aber auch durch Abschnitts- und Paragraphensetzung, Initialen und farbliche Auszeichnungen, Bildpositionierungen und Leerstellen gekennzeichnet. Dabei sind allein schon die Anzahl der Kapitel und Unterkapitel wichtige, Sinn stiftende Elemente. Häufig ist die Unterteilung eines umfangreicheren Textes in sieben Kapitel. In den Vorreden wird diese Siebenteilung regelmäßig mit den sieben Tagen der Woche begründet: Entweder heißt es ganz allgemein, dass an jedem Tag ein Kapitel zu lesen sei, oder es wird genauer ausgeführt, für welchen Tag welches Kapitel vorgesehen sei, so dass die Lektüre eines bestimmten Kapitels immer auf denselben Wochentag fällt. Beliebt ist eine Einteilung, die für den Freitag das Gedenken an die Passion Christi vorsieht und die restlichen sechs Kapitel entsprechend anordnet. Neben den sieben Tagen der Woche, die ihrerseits auf die Schöpfungsgeschichte rekurrieren, werden meistens auch weitere theologische und heilsgeschichtliche Deutungen der Symbolzahl Sieben angeführt.[8] So heißt es etwa in der Vorrede einer deutschen Ausgabe des *Itinerarium Beatae Mariae*, die 1489 unter dem Titel *Die walfart oder bilgerschafft der aller seligisten Jungfrowen. Marie inhaltend alle staat jrs*

[7] Zur erzählenden Literatur sind nicht nur weltliche, sondern auch Erbauungstexte, wie etwa Legenden, zu zählen.

[8] Zur mittelalterlichen Zahlenallegorie vgl. Meyer H. – Suntrup R., *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, Münstersche Mittelalter-Studien 56 (München: 1987). Zur Sieben, der im christlichen Mittelalter eine außerordentliche Stellung zukommt, vgl. 479–567.

lebens[9] erschien, dass das Buch sieben Kapitel habe, weil Maria sieben Lebensalter durchlief, weil die Kirche sieben Marienfeste feiert etc.[10] Neben der Einteilung in sieben Kapitel lassen sich aber auch andere Segmentierungen eines Textes nach natürlichen oder biblischen Ordnungsmustern feststellen.[11]

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird eine große Zahl von Schriften der Andachtsliteratur – wie zahlreiche andere in der handschriftlichen Tradition verbreitete Texte – in das neue Medium des Drucks übergeführt. Lassen sich seit dem 12. Jahrhundert verschiedene Hilfsmittel für einen pragmatischen Umgang mit Texten (Kapitelüberschriften, Absätze, Register etc.) nachweisen, so erschließt die Buchproduktion mit beweglichen Lettern und die damit verbundene Herstellung von mehreren identisch bedruckten Lagen neue Möglichkeiten der Visualisierung des Lesens – ganz abgesehen davon, dass mit der Etablierung des Buchdrucks immer mehr Personen Zugang zu immer mehr Büchern bekamen.[12]

Der Übergang vom einen zum anderen Medium verlief allerdings keineswegs schlagartig, sondern war ein mehrere Jahrzehnte dauernder Prozess. Dabei orientierten sich die Drucker nicht nur an den handschriftlichen Vorlagen, die sie mit andern Mitteln zu kopieren suchten, sondern es lässt sich immer wieder ein weitgehendes Ineinandergreifen von gedrucktem Text und handschriftlicher Ausstattung feststellen.

---

[9] *Itinerarium Beatae Mariae, deutsch* ([Basel], Lienhart Ysenhut: 1489), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek FP VIII[2] 1. Die Titel der frühneuhochdeutschen Texte sind hier und im Folgenden gemäß gängiger Praxis vereinheitlicht.

[10] *Itinerarium Beatae Mariae, deutsch*, fol. 2b-3a: „Zů dem ersten vnd allermeist von irer siben stend oder alter wegen. die sie in dieser zit gehebt vnd gefürt het. [. . .] Zů dem andern mal von zimlicheit wegen der bittungen die dan in disem gebett begriffen sin die da in siben bittungen mogent geteilt werden. [. . .] Zů dem dritten mal von der siben hochzytlichen fest wegen der junckfrow Marie/die dan yetz zůmal in der heiligen kirchen gehalten werden [. . .] Zů dem wierden von wegen der siben tag in der wochen/ dan wie wol diß gebet alweg zů einer ytlichen zit vnd in sunderheit wan es dem bitter geuellig ist mag gesprochen werden." – Abbreviaturen und Nasalstriche wurden hier, wie in den folgenden frühneuhochdeutschen Zitaten, stillschweigend aufgelöst.

[11] So können beispielsweise auch die 10 Gebote, die 24 Stunden des Tages oder die 24 Alten der Apokalypse, verschiedene biblische Vierer- oder Zwölfergruppen etc. die Anzahl Kapitel bestimmen.

[12] Vgl. Zedelmaier H., „Lesetechniken", in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit* (Tübingen: 2001) 11–30.

Die zusätzlich zum gedruckten Text angebrachten handschriftlichen Ergänzungen spielten gerade in der ersten Phase des Buchdrucks, die parallel zu einer noch immer äußerst aktiven Handschriftenkultur verlief, eine wichtige Rolle. Sie sind oft mehr als nur individueller Reflex einer einzelnen Leserin, eines Besitzers oder Benutzers, sondern gehören wesentlich zur formalen Präsentation des Textes. Die frühen Drucke sind in vielen Fällen geradezu darauf angelegt, dass einzelne ihrer Teile manuell ergänzt werden. Normalerweise handelt es sich dabei um die Ausführung der Initialen und Rubrikationen, wozu auch das Einfügen von Alineazeichen gehören kann, sowie die Illumination von Holzschnitten. Die Drucker produzierten und verkauften gewöhnlich nur die rohen Lagen, um den Einband und die Ausstattung der Bücher kümmerten sich die Endabnehmer oder Zwischenhändler.

Vergleiche von noch heute erhaltenen Einzelexemplaren einer bestimmten Auflage zeigen zum einen große Unterschiede in der Ausstattung der Texte, zum andern lassen sich aber auch immer wieder sehr ähnlich bearbeitete Exemplare finden. Ersteres weist darauf hin, dass die Endabnehmer die gedruckten Lagen nach ihren Wünschen und Möglichkeiten individuell gestalteten oder gestalten ließen; Letzteres erklärt sich dadurch, dass diese Arbeiten zumindest bei einem Teil der Auflage schon ausgeführt waren, bevor die Drucke in den Verkauf kamen, die Ausstattung also vom Drucker in Auftrag gegeben wurde und die Bücher mehr oder weniger identisch koloriert und rubriziert die Werkstatt verließen. Ehemalige Heiligenmaler, Spielkartenmacher und Personen aus verwandten Berufen fanden so eine neue Arbeit in den Druckerwerkstätten, die sie aus ihren ursprünglichen Berufen verdrängt hatten.

Die Tatsache, dass es standardmäßig ausgeführte Kolorationen gab, zeigt, wie sehr diese außertextuellen Elemente als feste Bestandteile des Buches erachtet wurden und dass den unbemalten und nicht rubrizierten Büchern aus der Sicht ihrer Produzenten ein wichtiges formales Element fehlte.

Was die Erforschung der Holzschnitte der frühen Druckzeit angeht, so wird in der kunstgeschichtlichen Diskussion die intendierte Bemalung der Bilder schon seit längerem in die Forschung miteinbezogen.[13] Die

[13] Vgl. Hieronymus F., *Oberrheinische Buchillustrationen. 1. Inkunabelholzschnitte aus den Beständen der Universitätsbibliothek*. Nachdruck des Katalogs der Ausstellung von 1972 mit Ergänzungen und Korrekturen (Basel: 1983) 3f.

Literatur- und Buchwissenschaft verzichtet dagegen bislang darauf, auf Rubrikationen und auf die Gestaltung von Einzelexemplaren gedruckter Texte einzugehen, wie dies bei den Handschriften selbstverständlich getan wird. Grund dafür könnte sein, dass fälschlicherweise davon ausgegangen wird, dass die Produktion eines gedruckten Werkes mit Abschluss des Druckvorgangs beendet sei und alle handschriftlichen Ergänzungen, die in den erhaltenen Büchern zu finden sind, auf deren Rezipienten und nicht auf deren Produzenten zurückzuführen seien.

Im Folgenden sollen neben den gedruckten Elementen auch die in einzelnen Druckexemplaren angebrachten, ergänzenden Eintragungen, die einer Strukturierung und Leserleitung dienen, in die Untersuchung einbezogen werden, denn diese verdienen im Hinblick auf die Erforschung einer formalen Erkenntnissteuerung im frühen Buchdruck eine wesentlich größere Aufmerksamkeit, als ihnen bislang zugestanden wird.

Die handschriftliche und drucktechnische Herstellung von Büchern verläuft von der Erfindung des Buchdrucks bis zur Reformationszeit und darüber hinaus – bei immer größerem Anteil der Drucke – neben- und miteinander. Inwieweit sich die einzelnen Angehörigen der neu entstandenen Berufsgruppen der Drucker, Setzer und Herausgeber mit den Spezifika des neuen Mediums auseinandersetzten, sie erkannten und nutzten oder umgekehrt, inwieweit sie sich an der handschriftlichen Tradition orientierten, zeigen in besonderem Maße Ausgaben von Werken, die schon vor ihrer Drucklegung handschriftlich verbreitet waren oder von denen es ältere Drucke gibt. Besonders gut lassen sich die Unterschiede zwischen einzelnen Auflagen, einzelnen Druckern und einzelnen Werken im Vergleich zwischen Vor- und Nachdrucken eines bestimmten Werkes aufzeigen, da sich in diesen Fällen – im Gegensatz zu den Drucken, die aufgrund von handschriftlichen Vorlagen entstanden sind – in der Regel zumindest ein Exemplar der Auflage erhalten hat, die dem Nachdrucker als Vorlage gedient hat.

Die formale Entwicklung verläuft während der ersten Jahrzehnte des Buchdrucks in den meisten Fällen hin zu einer immer stärkeren Strukturierung der Texte durch verschiedene graphische Elemente. In Einzelfällen gibt es allerdings auch das umgekehrte Phänomen, dass also Nachdrucke schnell und unsorgfältig produziert werden und qualitativ hinter ihren Vorlagen zurückbleiben. Im Allgemeinen gilt

aber: Je jünger die Drucke, desto bewusster werden die Möglichkeiten des neuen Mediums genutzt. Titel werden vom Fließtext abgesetzt und schließlich auf ein eigenes Blatt gedruckt,[14] für Initialen und Bordüren werden Holzschnitte benutzt, ihre Ausführung somit nicht mehr den Käufern überlassen, sondern von den Buchproduzenten festgelegt, Paragraphenzeichen werden gedruckt und Absatz- und Seiteneinrichtungen bewusst gestaltet.

Textstrukturierende Eingriffe finden sich jedoch nicht nur bei Nachdrucken bereits gedruckter Vorlagen, bei welchen der Text im Wesentlichen übernommen wird, sondern vielfach auch bei Ausgaben, für die ein fremdsprachiger, meist lateinischer Text zuerst ins Deutsche übersetzt werden musste.

Deutlich sichtbar wird diese Tendenz beispielsweise im Vergleich von verschiedenen Ausgaben des um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Traktats *Speculum aureum animae peccatricis* des niederländischen Kartäusers Jacobus de Gruytrode.[15] Dieser Text erfreute sich bei den frühen Druckern großer Beliebtheit. Das Werk wurde im ausgehenden 15. Jahrhundert vor allem in Paris und Lyon, aber auch in Deutschland häufig gedruckt.[16] Der *Incunabula Short Title Catalogue* (*ISTC*) vermerkt nicht weniger als 27 lateinische Drucke.[17] Noch im 15. Jahrhundert wurde das *Speculum aureum animae peccatricis* in die Volkssprachen übersetzt und auch gedruckt. Bis 1500 wurden mindestens vier französische und drei deutschsprachige Ausgaben publiziert.[18] Um 1505/6 kam noch eine englische Übersetzung aus

---

[14] Zur Entwicklung der gedruckten Titelblätter vgl. Schmitt A., „Zur Entwicklung von Titelblatt und Titel in der Inkunabelzeit", *Beiträge zur Inkunabelkunde. Dritte Folge* 8 (1983) 11–29. Schmitt konzentriert sich auf eine Untersuchung der deutschsprachigen Buchproduktion Augsburger Drucker.

[15] Das Werk wurde lange Zeit Dionysius Cartusianus de Leuwis zugeschrieben. Heute gilt es als Werk des 1472 gestorbenen Kartäuserpriors Jacobus de Gruytrode oder wird als anonymes Werk behandelt. Abgesehen von der Formulierung „a quodam cartusiense editum" ist in den Drucken selbst kein Verfasser angegeben. Vgl. Amelung P., *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500. Band 1: Ulm* (Stuttgart: 1979) 232f.

[16] Vgl. H 14899–14910, C 5560–5567 und ISTC is00638000–is00650000. Folgende Ausgaben deutscher Offizinen sind bekannt: [Speyer, Peter Drach: um 1480] (H 14921), [Memmingen, Albrecht Kunne: um 1490] (HC 14899), [Köln, Heinrich Quentell: um 1493] (H 14900) und [Köln, Heinrich Quentell: um 1494] (HC 14901), [Leipzig, Arnoldus de Colonia: 1494] (HCR 14908), Ulm, Johannes Reger: 1496 (H14909).

[17] Vgl. ISTC is00638000–is00649500.

[18] Vgl. ISTC is00649630, is00649650, is00649700, is00649750, is00649800 (= HC 14949), is00649900 (= H 14950) und is00650000 (= H 14951).

dem Französischen dazu.[19] Die erste deutschsprachige Ausgabe dieses Erbauungsbuches erschien 1484 in Ulm bei Konrad Dinckmut,[20] der ihr drei Jahre später eine zweite Edition folgen ließ.[21]

Ohne eigenen, vom Text abgesetzten Titel und ohne Titelbild setzt der Text in der ersten Ulmer Ausgabe auf der Versoseite des ersten Blattes mit einer kurzen Vorrede ein, in der Inhalt, Absicht und Nutzen des vorliegenden Büchleins erläutert werden:

> Die vorred. [E]Jn kostlich gaistlich spiegel der armen sündigen sele. Als Salomon spricht am ersten im bůch Ecclesiastes von der welt verschmaechunge. Alle ding diser welt sind v̊ppigkait der v̊ppigkait vnd alle v̊ppigkait [. . .].

Die Vorrede, die sich deutlich an den bekannten lateinischen Ausgaben orientiert, endet mit einer kurzen Lektüreanleitung:

> Hierumb not ist das die haylsame vorgemelte wort tåglich im morgen vnd nachtessen, ouch in yetlich samlung ain yeder sein nåchst gern hőre. Dann es ist doch nützer in dieser welt, dann eitelkait on allain got lieb haben vnd ym dienen.[22]

Der *Sündigen Seele Spiegel* soll also bevorzugt zur Tischlesung verwendet werden. Mit dieser funktionalen Bestimmung des Textes wird zugleich auf ein bestimmtes Publikum rekurriert. Die Formulierung in der Vorrede der ersten deutschen Ausgabe fokussiert eindeutig auf Mitglieder einer geistlichen Gemeinschaft als Leserinnen und Leser bzw. Hörerinnen und Hörer des Textes.

Der Vorrede des Übersetzers folgt in der Ulmer Ausgabe das Register [Abb. 1], das inhaltlich ebenfalls mit der lateinischen Texttradition übereinstimmt:

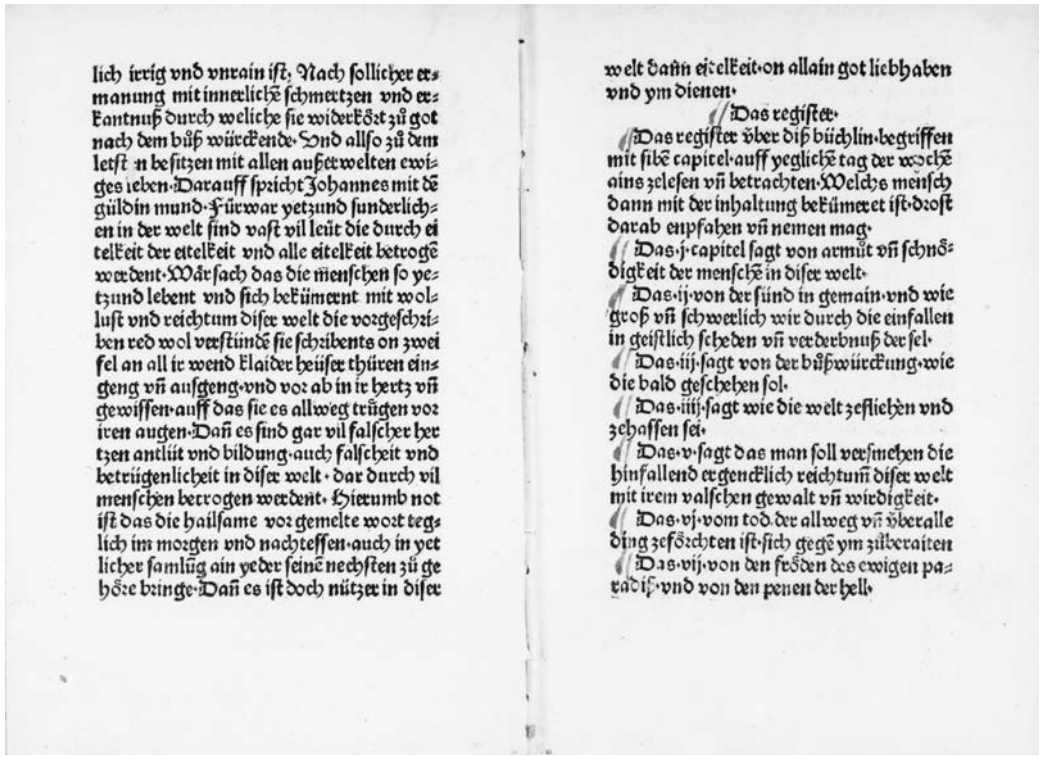
---

[19] Vgl. ISTC is00649600. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, englisch*, aus dem Französischen übersetzt von Margaret Countesse of Richmond und Derby (London, Richard Pynson: [um 1505/06]), benutztes Exemplar London, British Library C. 175.I.14.

[20] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Ulm, Konrad Dinckmut: 1484) (HC 14949), benutzte Exemplare München, Bayerische Staatsbibliothek 4° Inc. c.a. 382t und London, British Library IA.9340.

[21] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Ulm, Konrad Dinckmut: 1487) (HC 14950), benutzte Exemplare München, Bayerische Staatsbibliothek 4° Inc. c.a. 537 und Zürich, Zentralbibliothek: AW 6034. – Zu den beiden Ulmer Ausgaben vgl. auch Amelung, *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500*, 229–232.

[22] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Ulm: 1484), fol. 2a–b.



lich irrig vnd vnrain ist. Nach sollicher er-
manung mit innerlichē schmertzen vnd er-
kantnuß durch welche sie widerkört zů got
nach dem büß würckende. Vnd allso zů dem
letst n besitzen mit allen außerwelten ewi-
ges leben. Darauff spricht Johannes mit dē
güldin mund. Fürwar yetzund sunderlich-
en in der welt sind vast vil leüt die durch ei
telkeit der eitelkeit vnd alle eitelkeit betrogē
werdent. Wär sach das die menschen so ye-
tzund lebent vnd sich bekümerent mit wol-
lust vnd reichtum diser welt die vorgeschri-
ben red wol verstündē sie schribents on zwei
fel an all ir wend Elaider heüser thüren ein-
geng vñ ausgeng. vnd vor ab in ir hertz vñ
gewissen. auff das sie es allweg trügen vor
iren augen. Dañ es sind gar vil falscher her
tzen antlüt vnd bildung. auch falscheit vnd
betrügenlicheit in diser welt. dar durch vil
menschen betrogen werdent. Hierumb not
ist das die hailsame vorgemelte wort teg-
lich im morgen vnd nachtessen. auch in yet
licher samlūg ain yeder seinē nechsten zů ge
hörē bringe. Dañ es ist doch nützer in diser
welt dann eitelkeit on allain got liebhaben
vnd ym dienen.

Das register.

Das register vber diß büchlin. begriffen
mit sibē capitel. auff yeglichē tag der wochē
ains zelesen vñ betrachten. Welchs mensch
dann mit der inhaltung bekümeret ist. drost
darab empfahen vñ nemen mag.

Das. j. capitel sagt von armůt vñ schnö-
digkeit der menschē in diser welt.

Das. ij. von der sünd in gemain. vnd wie
groß vñ schwerlich wir durch die einfallen
in geistlich scheden vñ verderbnuß der sel.

Das. iij. sagt von der büßwürckung. wie
die bald geschehen sol.

Das. iiij. sagt wie die welt zeflichē vnd
zehassen sei.

Das. v. sagt das man soll versmehen die
hinfallend ergenclich reichtumē diser welt
mit irem valschen gewalt vñ wirdigkeit.

Das. vj. vom tod der allweg vñ vberalle
ding zefördern ist. sich gegē ym zůberaiten

Das. vij. von den frödē des ewigen pa-
radiß. vnd von den penen der hell.

Abb. 1. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* ([Ulm], Konrad Dinckmut: 1487), Ex. Zürich, Zentralbibliothek AW 6034.

> Das Register vber dises bůchlin begriffen mit siben Capitel auff yeglichen tag der wochen ains zů lesen vnd betrachten, welches mensch dann mit dero innhaltung bekümert ist drost darab empfachen vnd nemen mag. || Das erst Capitel saget von der armůt, vnd schnôdigkait der menschen in dieser welt [. . .].[23]

Nach dieser Seite folgt der Titel des ersten Kapitels. Noch einmal wird das Thema des Kapitels genannt und durch die Angabe des Wochentags, an dem es gelesen werden soll, ergänzt: „Das erst Capitel auff den Montag sagt von armůt vnd schnôdigkait des menschen in dieser welt: [D]Arumb bin ich aufgangen aus meiner můtter leib [. . .].“[24]

Der Text endet in der Ulmer Ausgabe von 1484 mit dem Kolophon des Druckers und einer nochmaligen Nennung der Struktur:

> Hie endet sich das kôstlich bůchlin. Genant ain gaistlicher spiegell der armen sündigen sele. Begriffen mit siben Capitel auff yeglichen tag der wochen aines zů lesen vnd betrachten. Gedruckt von Cůnrad Dinckmůt zů Ulm. Anno. M.cccc.lxxxiiij. an dem fünfften tag des Mayens.

Das Büchlein ist einspaltig gedruckt und wird nur durch folgende Elemente strukturiert: Initialen, Abschnitte, die einen Kapitelbeginn markieren, und fast durchgängig gesetzte lebende Kolumnen auf der Rectoseite, die angeben, welches Kapitel auf den entsprechenden Seiten besprochen wird.

Die zweite Ulmer Ausgabe von 1487 ist im Wesentlichen ein Nachdruck der ersten. Auffallendster formaler Unterschied ist, dass die lebenden Kolumnen in der späteren Ausgabe weggelassen wurden. Hingegen wurde diese Edition mit einem eigenen Titelblatt mit der Aufschrift „Ain schône matteri Eingedailt in siben tag der wochen vnd genant der sündigen sele spiegel.“ versehen, womit die Grobeinteilung des Werkes schon im Titel genannt wird.

Im Jahre 1497 erschien in der Offizin des Basler Druckers Johannes Amerbach unter dem Titel *Der guldin Spiegel des Sunders* eine dritte deutschsprachige Ausgabe von Jacobus de Gruytrodes Werk.[25] Dieser Druck ist im Gegensatz zur zweiten Ulmer Ausgabe kein einfacher

---

[23] Ebd., fol. 2b.

[24] Ebd., fol. 3a.

[25] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch*, übersetzt und ergänzt von Ludwig Moser ([Basel], Johannes Amerbach: [21.10.14]97) (H 14951), benutzte Exemplare Basel, Universitätsbibliothek: Inc. 678, Nr. 1 und Zürich, Zentralbibliothek: 2.156 b.

Nachdruck einer deutschsprachigen Ausgabe, sondern die eigenständige Übersetzung und Bearbeitung einer lateinischen Vorlage. In der Universitätsbibliothek Basel finden sich noch heute je ein Exemplar der Kölner Ausgabe aus der Offizin Heinrich Quentells (um 1493)[26] und von derer mutmaßlicher Vorlage aus der Löwener Offizin des Johannes von Westfalen.[27] Beide Exemplare stammen aus der Bibliothek des Basler Kartäuserklosters. Die Löwener Ausgabe befand sich im Besitz des gelehrten Kartäusers Johannes Heynlin von Stein (Johannes de Lapide). Der Kölner Druck kam gemäß Donatorenvermerk als Geschenk des Basler Zunftmeister Nikolaus Rüsch in die Klosterbibliothek.[28] Die Übertragung des *Speculum aureum animae peccatricis* in die Volkssprache verfertigte Ludwig Moser, ein Mönch der Basler Kartause, vermutlich auf der Grundlage dieses Exemplars. Gemäß Vorrede veranlasste ihn dazu Nikolaus Rüsch, der das Lateinische selbst nicht beherrschte:

> [d]Em ersamen fürnemen Niclaus Růsch By den zitten oberster zunfftmeister der statt Basel/ Enbütett brůder Ludwig moser Cartüser ordenns/ des Conuendts sant Margaretental ze mindernn Basel Costenzer bistumbs/ vil heils. Sonder fürgeliepter herr vnd gǒnner/Nach dem ir mich/ nit on bewegnüß/ oder insprechen (als ich achten) des heiligen geistes/ sunder ouch als eyn liebhaber der heiligen geschrifft vnd der selen heyl/ die vergangen tag gebetten habt/ die hye nach bestimpten matery vnd Tractetly/ von ettlichen andechtigen gottgeliepten brůdern Carthüser ordenns vnd andernn vmb heyl willen eyns yeden sünders/ in latin vß den geschrifften der lerer der heiliger kirchen zů samen gelesen vergriffen/ zů tütsch ze machen/ da mitt sich andere menschen die das latin nit verstanden noch lesen kǒnnen sich deren ouch frǒwenn/ vnd gegen gott zu heyl vnd behalltnüße ir selen genyessen mǒgen. Also sǒllich üwer bytt/ ouch üwer gůte meynung angesehen/ vnd da by betrachtet den mergklichen trost so den sündernn die das lesen mit andacht betrachten zu hertzen vassen vnd dem nachuolgen/ ouch mitt den wercken vollziehen/ da von entstan mag zu erfollgung des ewigen lebens.[29]

---

[26] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis* ([Köln], Heinrich Quentell: [um 1493]) (H 14900), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek Inc. 693.

[27] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis* ([Louvain, Johannes de Westphalia: nicht vor 1483–85]) (HC 4185), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek FO I 4.

[28] Vgl. Rectoseite des Vorblattes zum Sammelband Basel, Universitätsbibliothek Inc. 693.

[29] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Basel, Johannes Amerbach: [14]97) fol. 2a–b.

Moser schließt die Vorrede mit den Worten:

> Vnd darumb üwer bytt (so mir billich eyn gebott ist) zewillforen/ hab ich die selb matery (gott zu lob vnd mitt siner hilff) inn diß nachuolgend wise/ von latin in tütsch bracht/ üch vnd mengklichen die/ die sehen vnd lesen gar vlißlichen bittende/ sich ye dickest in dem spiegel ze beschowen/ ir begangen sünd ze betrachten vnd ze beweynen/ vnd darüber eynen waren rüwen mitt volkomener bicht/ absolution/ vnd gnůgthůn für die sünd fürzenemen/ Zwifellt mir nit/ [daß] ir da durch das ewig leben mitt andern vßerwelten gottes fründ besitzen werden/ Das verlich üch vnd mir gott der vatter vnd der sun vnd der heilig geist/ Amen. Bitten gott für mich/ deßglichen will ich trülichen thůn für üch.[30]

Der Kartäuser Ludwig Moser empfiehlt die Lektüre des *Guldin Spiegel* im Gegensatz zum Verfasser des Textes seiner lateinischen Vorlage nicht nur Geistlichen, sondern einem weiteren Kreis von Gläubigen, deren gemeinsames Merkmal die fehlenden Lateinkenntnisse sind. Der gebotene Text soll gelesen, im Herzen betrachtet und in gute Taten umgesetzt werden. Der Dreischritt verläuft, wie in der Andachtsliteratur immer wieder betont wird, über das Wissen und Erkennen zur Meditation und gipfelt schließlich in der Tat. Der Text und seine Rezeption haben im Rahmen dieses stark hierarchischen Modells ihren Ort am Anfang, als Auslöser und Richtunggeber des Prozesses.

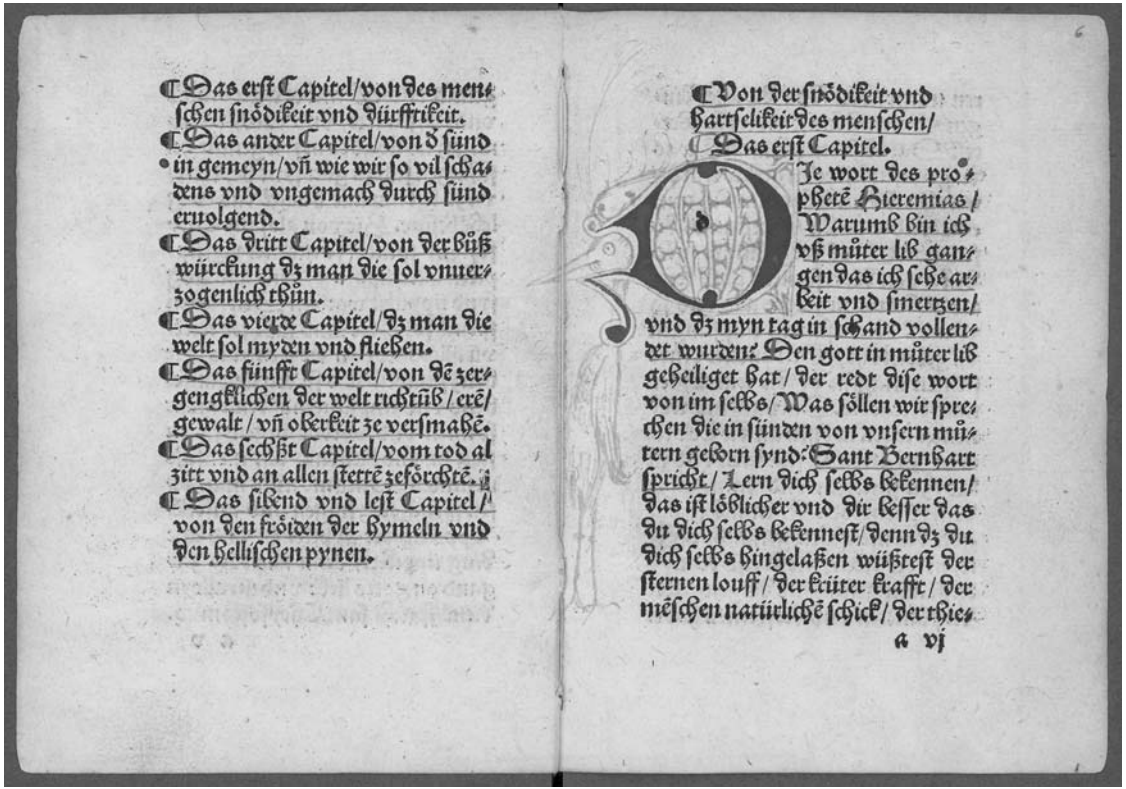
Dem Vorwort folgt in der Basler Ausgabe unter dem Titel „Eyn nutzliche vorrede“[31] eine Übertragung des Anfangs der lateinischen Vorlage. Darin heißt es, dass der *Goldene Spiegel* in sieben Kapitel geteilt sei, von denen jeden Tag eins gelesen werden soll, und dass jedes Kapitel zahlreiche Zitate aus den Schriften der Kirchenlehrer enthalte:

> Darumb [. . .]/ das der sünder durch sôlich vermanungen gesatzet zů dem liecht der warheit/ vnd daz verloren vnd irrig schefly durch gotts genad vnd erbermde wider bracht vnd selig werde/ vnd durch bekennung syns schadens in syn gemůt geschlagen sich zu gott synem heyl kere/ vnd zu lest mit allen heiligen das ewig leben besitze.[32]

Letzter Paratext der Basler Ausgabe [Abb. 2] ist wie in den lateinischen und den früheren deutschsprachigen Editionen ein Register, dem der Anfang des eigentlichen Textes folgt.

---

[30] Ebd., fol. 3b.
[31] Ebd., fol. 4b.
[32] Ebd., fol. 4b–5a.



¶ Das erst Capitel/von des menschen snödikeit vnd vnfruchtbarkeit.
¶ Das ander Capitel/von d sünd in gemeyn/vñ wie wir so vil schadens vnd vngemach durch sünd erwolgend.
¶ Das dritt Capitel/von der büß würckung Dz man die sol vnuerzogenlich thün.
¶ Das vierde Capitel/Dz man die welt sol myden vnd fliehen.
¶ Das fünffte Capitel/von dē zergenglichen der welt ruchtūß/erē/gewalt/vñ oberkeit ze versmahē.
¶ Das sechßt Capitel/vom tod al zit vnd an allen stetē zeförchtē.
¶ Das sibend vnd lest Capitel/von den frōiden der hymeln vnd den helliſchen pynen.

¶ Von der snödikeit vnd hartselikeit des menschen/
¶ Das erst Capitel.

DJe wort des prophetē Hieremias/ Warumb bin ich vß müter lib gangen Das ich sehe arbeit vnd smertzen/ vnd Dz myn tag in schand vollendet wurden: Den gott in müter lib geheiliget hat/der redt diſe wort von im selbs/Was söllen wir sprechen die in sünden von vnſern mütern geborn synd: Sant Bernhart spricht/Lern dich selbs bekennen/ Das ist löblicher vnd dir besser Das du dich selbs bekennest/Denn Dz du dich selbs hingelaßen wüßtest der sternen louff/der krüter krafft/der mēschen natürlichē schick/der thie-

a vj

Geht man davon aus, dass Moser seine Übersetzung tatsächlich auf Grund der Kölner Ausgabe anfertigte, die noch heute in Basel liegt, was höchst wahrscheinlich ist, so zeigt sich, dass die deutschsprachige Ausgabe gegenüber der lateinischen graphisch stark verändert wurde.

Vergleicht man die lateinische Kölner Ausgabe [Abb. 3] mit den deutschsprachigen Editionen, so fällt auf, dass für die Ulmer wie die Basler Ausgabe ein kleineres Druckformat gewählt wurde und der deutsche Text deutlich stärker strukturiert ist. Als wichtigste Änderungen wurden Alineazeichen und Abschnitte eingeführt. Die deutschen Ausgaben sind gegenüber der lateinischen handlicher und übersichtlicher. Es scheint, als ob die Sprache, in der der Text gedruckt wurde, Einfluss auf die Buchtypographie hatte, und zwar so allgemein, dass sowohl in Basel als auch in Ulm für die Drucklegung einer neuen, deutschen Ausgabe ähnliche typographische Entscheidungen getroffen wurden.

Bei mindestens zwei erhaltenen Exemplaren der Druckausgabe Amerbachs von 1497 wurden die Quellenangaben der Zitate durchgängig rot unterstrichen. Dadurch entsteht eine zusätzliche Strukturierung, die deutlich auf die Autorität der zitierten Namen abhebt.[33] Neben den Quellen wurden gelegentlich auch weitere, als wichtig erachtete Stellen durch rote Unterstreichungen hervorgehoben und die Titel der Kapitel und Unterkapitel entsprechend ausgezeichnet.

Zwei weitere Beobachtungen an erhaltenen Einzelexemplaren des Amerbachschen Drucks seien erwähnt: In einem Exemplar aus dem Benediktinerkloster Muri[34] sind dem Druck sieben Blätter mit einem handschriftlichen Register und Erklärungen vorgebunden. Aus der Laienbibliothek der Basler Kartause, Ludwig Mosers Konvent, hat sich ein Band erhalten,[35] der als erstes Stück einen deutschen Kalender des Kartäuserordens und in einem dritten Teil Gebete[36] von der

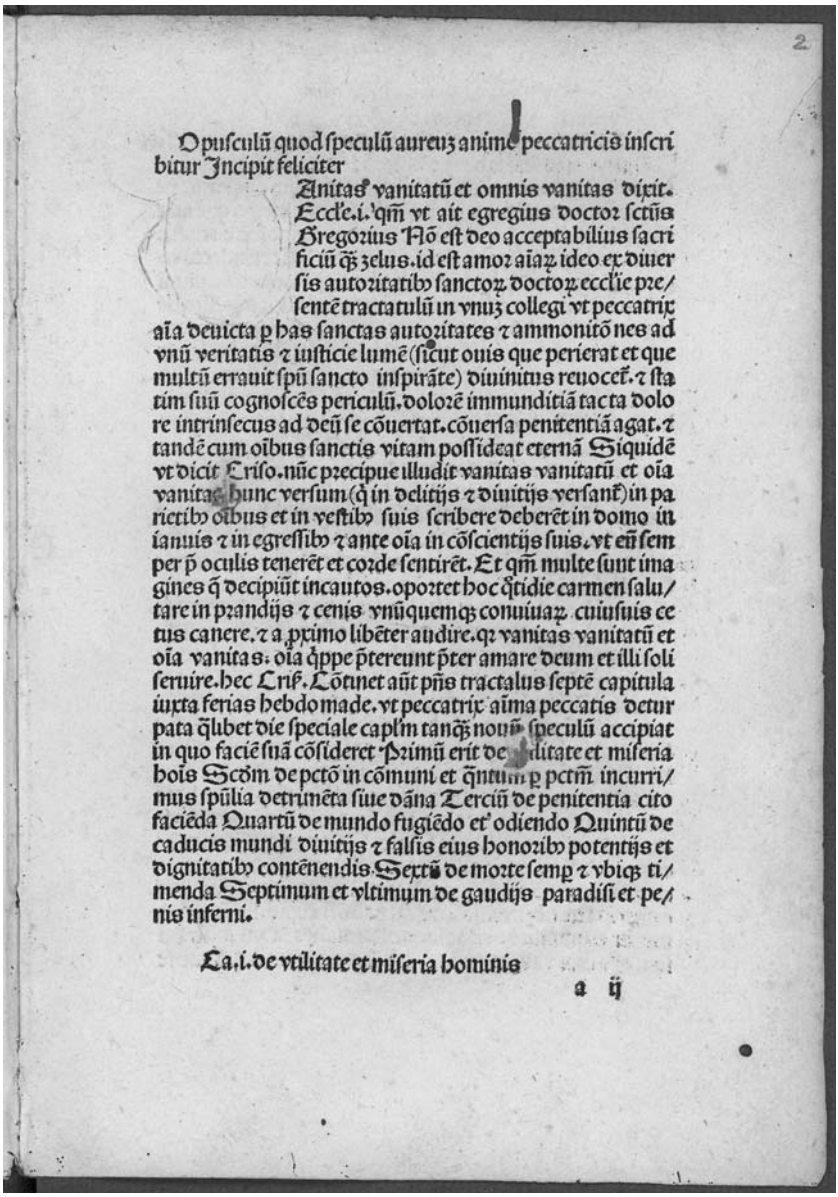
---

[33] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Basel: 1497) Exemplar Basel, Universitätsbibliothek Inc. 678, Nr. 1 und Exemplar London, British Library IA.37398.

[34] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Basel: 1497), Exemplar Aarau, Kantonsbibliothek Sarnen [ohne Signatur]. Vgl. Dahm I., *Aargauer Inkunabelkatalog* (Aarau: 1985) 267.

[35] [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* (Basel: 1497), Exemplar Basel, Universitätsbibliothek Aleph. F. X. 1, Nr. 2.

[36] Honemann V., *Deutsche Literatur in der Laienbibliothek der Basler Kartause 1480–1520* (Berlin: 1982) 158, vermutet, dass es sich bei diesen Gebeten um Texte von Ludwig Moser handelt.



Opusculū quod speculū aureuz animē peccatricis inscribitur Incipit feliciter

Anitas vanitatū et omnis vanitas dixit. Eccle.i. qm̄ vt ait egregius doctor sctūs Gregorius hō est deo acceptabilius sacrificiū q̄z zelus. id est amor aiaz ideo ex diuersis autoritatibz sanctoz doctoz ecclie presentē tractatulū in vnuz collegi vt peccatrix aīa deuicta p has sanctas autoritates z ammonitōnes ad vnū veritatis z iusticie lumē (sicut ouis que perierat et que multū errauit spū sancto inspirāte) diuinitus reuocet. z statim suū cognoscēs periculū. dolorē immunditiā tacta dolore intrinsecus ad deū se cōuertat. cōuersa penitentiā agat. z tandē cum oībus sanctis vitam possideat eternā Siquidē vt dicit Criso. nūc precipue illudit vanitas vanitatū et oīa vanitas. hunc versum (q̄ in delitijs z diuitijs versant) in parietibz oībus et in vestibz suis scribere deberēt in domo in ianuis z in egressibz z ante oīa in cōscientijs suis. vt eū semper p̄ oculis tenerēt et corde sentirēt. Et qm̄ multe sunt imagines q̄ decipiūt incautos. oportet hoc q̄tidie carmen saluztare in prandijs z cenis vnūquemq; conuiuaz cuiusuis cetus canere. z a primo libēter audire. qz vanitas vanitatū et oīa vanitas. oīa q̄ppe ptereunt pter amare deum et illi soli seruire. hec Crisō. Cōtinet aūt pñs tractatus septē capitula iuxta ferias hebdomade. vt peccatrix aīma peccatis detur pata q̄libet die speciale caplm tanq̄z nouū speculū accipiat in quo faciē suā cōsideret. Primū erit de vanitate et miseria hois Scōm de pctō in cōmuni et q̄ntum p pctm̄ incurrimus spūlia detrimēta siue dāna Terciū de penitentia cito faciēda Quartū de mundo fugiēdo et odiendo Quintū de caducis mundi diuitijs z fallis eius honoribz potentijs et dignitatibz contēnendis Sextū de morte semp z vbiq; timenda Septimum et vltimum de gaudijs paradisi et penis inferni.

Ca. i. de vtilitate et miseria hominis

a ij

Abb. 3. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis* ([Köln], Heinrich Quentell: [um 1493]), Ex. Basel, Universitätsbibliothek Inc. 693.

Hand eines Mitbruders Ludwig Mosers, des Mönchs Johannes Loy Spillmann, enthält.

Das beigebundene Register des Exemplars aus dem Kloster Muri macht aus dem *Guldin Spiegel* tendenziell ein Werk der Wissensliteratur, das durchaus selektiv erschlossen werden kann und verschiedenen Lesern zu verschiedenen Zeiten seinen Dienst erweist. Der Kalender und die Gebete im Basler Exemplar machen ihn zu einem individuellen, privaten Gebetbuch in der Art eines Stundenbuchs. In beiden Fällen sind es die Adligate, die eine zeitgenössische Rezeption des Haupttextes in die eine oder andere Richtung favorisieren.[37]

Etwas früher als der *Guldin Spiegel* und im Gegensatz zu dieser reinen Textausgabe mit 40 Holzschnitten reich illustriert erschien 1492 mit dem *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*[38] ein weiteres Andachtsbuch in der Basler Offizin des Johannes Amerbach, dessen deutschsprachige Druckproduktion insgesamt eine starke Ausrichtung auf erbauliche Texte zeigt.[39] Verfasser des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden Erbauungsbuchs ist ein gewisser Berthold, der nach Angabe des Prologs der lateinischen Ausgaben ein Priester des Dominikanerordens war, dessen tatsächliche Autorschaft allerdings absolut nicht gesichert ist.

Die Holzschnitte und Bordüren der Amerbachschen Edition des *Zeitglöckleins* sind ganz im Stil der in Frankreich und den südlichen Niederlanden in großer Zahl produzierten Stundenbücher gehalten.[40] Die Bilder, die den Text illustrieren, zeigen Szenen aus dem Leben Christi [Abb. 4], die Bordüren Drolerien: Putti, Engel, Vögel, Fische, Schwäne, Drachen, Meerjungfrauen, aber auch die typisch Baslerischen Figuren Wilder Mann und Vogel Gryff. In einem heute in Wolfenbüttel

---

[37] Zur Bedeutung von Überlieferungsgemeinschaften vgl. Günthart R. „Form oder Inhalt? Textallianzen in Sammelbänden der frühen Neuzeit", in Schwarz A. – Abplanalp L. (Hrsg.), *Textallianzen am Schnittpunkt der germanistischen Disziplinen*, Textanalyse in Universität und Schule 14 (Bern: 2001) 501–511.

[38] Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi* (Basel, [Johannes Amerbach]: 1492) (GW 4168, HC 16278,1 = H 7510), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek: Inc. 679.

[39] Eine größere Untersuchung zur deutschsprachigen Druckproduktion Johannes' Amerbachs ist von der Verfasserin in Arbeit.

[40] Zur Illustration und Ausstattung von Stundenbüchern vgl. Plotzek, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*; Reinburg V., „Prayer and the Book of Hours", in Wieck R.S. (Hrsg.), *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life* (New York: 1988) 39–44, hier 39.

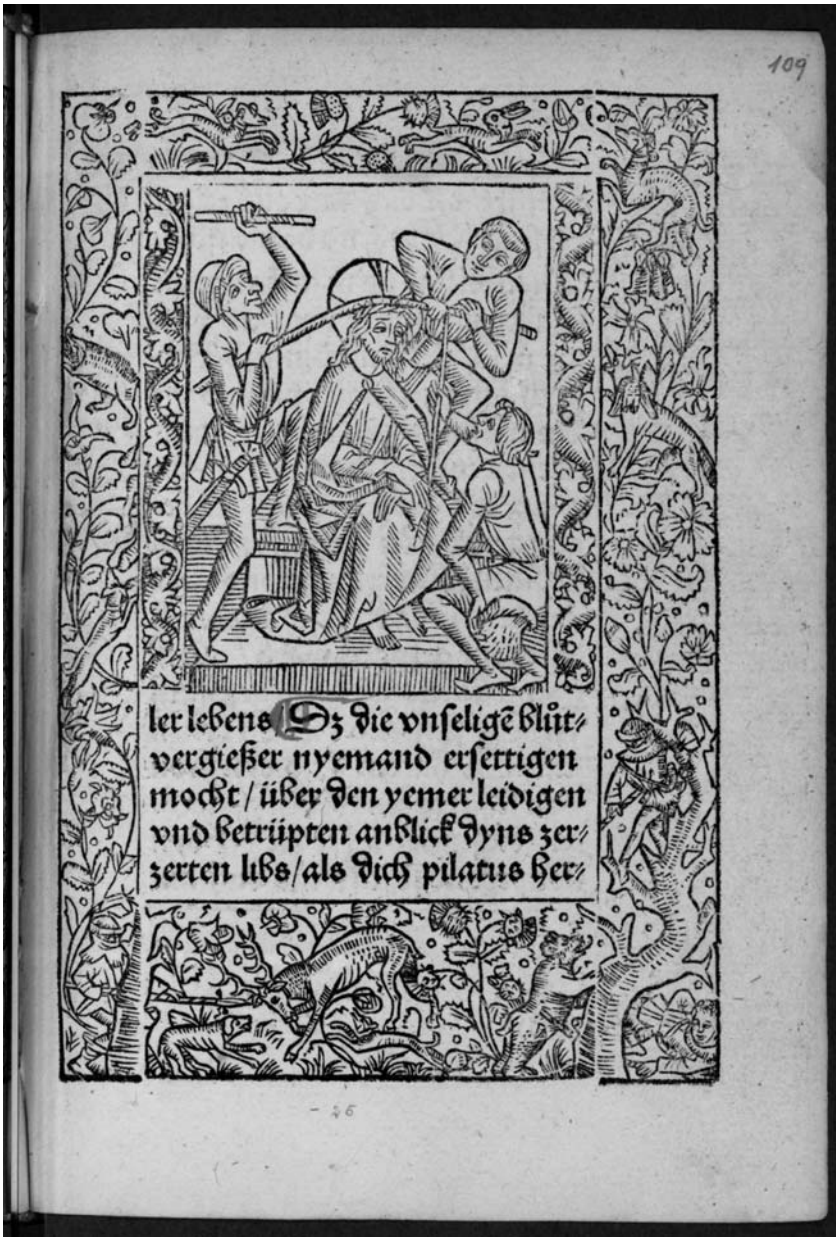


Abb. 4. Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi* ([Basel], Johannes Amerbach: 1492), Ex. Basel, Universitätsbibliothek 679.

aufbewahrten Exemplar sind die Randleisten und Holzschnitte durchgängig sehr sorgfältig, mehrfarbig koloriert.[41] Die Heiligenscheine der Figuren wurden sogar mit Blattgold ausgelegt. Dem Druck vorgebunden ist in diesem Exemplar ein deutscher Heiligenkalender, gefolgt von zwei Blättern, auf deren zweiter und dritter Seite, wiederum sehr sorgfältig, zwei mehrfarbige, auf das Format der Seite abgestimmte Wappen angebracht wurden.[42] Der Druck wurde augenscheinlich entsprechend den aus der handschriftlichen Tradition bekannten, prächtig ausgestatteten privaten Stundenbücher höchstwahrscheinlich für einen oder eine Adelige/n hergerichtet und erweitert. Alle übrigen erhaltenen Exemplare dieses Drucks, deren Provenienzen nachweisbar sind, stammen aus dem Besitz geistlicher Frauen.

Das *Zeitglöcklein* beginnt in Amerbachs Ausgabe mit einer Leseanleitung, die nicht das Vorlesen, sondern eine private Lektüre des Textes zum Zweck der persönlichen Meditation intendiert:

> Die vorrede in diß büchlyn. || [D]As andechtig zitglőgglin diß büchlins hat vier vnd zwentzig stuck/ vßgeteilt nach den xxiiij stunden des natürlichen tags/ die der andechtig mensch zů siner andacht bruchen vnd betrachten mag alle stund eyn stuck/ oder tag vnd nacht xij stuck oder viij oder vj oder vij/ iij/ oder iiij/ nach dem [sic!] vnd sin stat/ sin houpt oder sin vermőgen erlyden mag. || ¶ Doch weger wenig vnd mit senffter vßfließung in die wijte der andechtigen betrachtunge/ denn vil lesen vnd on andacht überlouffen/ darnach wenig frucht volget. Darumbe nach vnder= || scheidunge der pünctlyn mit disem zeichen also/ ¶/ wo das stat da machstu verheben ze lesen/ vnd din gemüt daselbs vßstrecken in betrachtung. Fyndestu denn das du sůchest/ was bedarfstu denn wijter louffen. Jst aber keyn neigung dins gemüts vff das selb pünctly/ so machstu fürer gan vnd lesen von eynem/ ¶/ biß zů dem anderen/ biß du din ergetzung findest.[43]

Neben der Grobstruktur des Textes werden in dieser Vorrede die verschiedensten Möglichkeiten von Lektürezeiten und -portionen angeboten. Die Lektüre soll vor allem durch die Qualität, weniger durch die Quantität bestimmt sein. Eine starre, formale Strukturierung wird

---

[41] Vgl. Bertholdus, *Zeitglöcklein*, Exemplar Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek: 1218.9 Theol (1). – Im Exemplar London, British Libary: IA.37356 sind die Randleisten auf den ersten drei Blättern partiell, im Exemplar St. Gallen, Stiftsbibliothek: Ink. 1590, die Holzschnitte durchgängig mit Wasserfarbe koloriert.

[42] Eine Zuordnung der Wappen ist nicht bekannt.

[43] Bertholdus, *Zeitglöcklein*, fol. 2a–b.

zu Gunsten eines individuellen Leseprozesses weitgehend aufgelöst. Gelesen werden soll von Paragraphenzeichen zu Paragraphenzeichen. Nach jeder dieser Einheiten soll über das Gelesene nachgedacht und meditiert werden. Dabei kann die Lektüre jederzeit unter- oder abgebrochen werden, falls das Geschriebene zur gewünschten Erbauung führt.

Um die in der Vorrede gegebene Anweisung, sich von einer formalen Unterteilung des Textes leiten zu lassen und von Paragraphenzeichen zu Paragraphenzeichen zu lesen, befolgen zu können, muss der Leser bzw. die Leserin das Buch direkt vor Augen haben. Diese Lektüresituation ist nur bei der individuellen Andacht, nicht aber bei der Tischlesung und anderen gemeinschaftlichen Lesungen gegeben. Wichtig ist, wie betont wird, die Meditation, nicht primär die Lektüre. Diese soll Hilfestellung bieten, aber nicht Selbstzweck sein. ‚Wissensvermittlung' im Sinne eines intellektuellen Lernprozesses ist gemäß dieser Vorrede nicht gefragt. Der Basler Druck des *Zeitglöckleins* ist graphisch intensiv gestaltet. Initialen, unterschiedliche Schriftgrößen, Abschnitte, Alineazeichen und zahlreiche Holzschnitte unterteilen den Text und fördern so eher die Betrachtung, weniger die reine Textlektüre.

Dem *Zeitglöcklein* beigefügt sind in der Regel zwei weitere Texte, die zwar drucktechnisch voneinander unabhängig sind, aber höchstwahrscheinlich mit dem *Zeitglöcklein* gemeinsam publiziert und vertrieben wurden, nämlich *Sant Birgitten gebettly*[44] und *Andechtig vnd fruchtbar lob der glyder Marie*.[45] Diese beiden Texte sind wesentlich kürzer als das *Zeitglöcklein* und im Gegensatz zu diesem – abgesehen von je einem Holzschnitt auf der Versoseite des Titelblattes – nicht illustriert.[46]

Ganz im Stil der bekannten Einblattdrucke und kleineren Heiligenbilder zeigt der Titelholzschnitt zu den Birgittengebeten die Kreuzigung Christi.[47] Unterschrieben ist das Bild, das mit denselben Bordüren umrahmt wird, die auch für das *Zeitglöcklein* verwendet wurden, mit dem Gebet: „Herr iesu christe/durch die bitterkeit so du gelitten

[44] [Pseudo-Birgitta], *Orationes quindecim, deutsch* ([Basel, Johannes Amerbach: um 1492]) (GW 4386; HC 16278,2), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek: Inc. 679, Nr. 3.

[45] *Lob der Glieder Mariens* ([Basel, Johannes Amerbach: um 1492]) (H 16278,3), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek: Inc. 679, Nr. 2.

[46] Hat das *Zeitglöcklein* einen Umfang von 224 Blättern, so umfassen die Texte *Lob der Glieder Mariens* und *Orationes quindecim, deutsch* lediglich je zwölf Blätter.

[47] Der Holzschnitt fand schon für die Illustration des *Zeitglöckleins* Verwendung.

hast am krütz/besunder da dyn sele vom lib schied/erbarm dich über myn sele so sy von hynnen scheidt/Amen". Noch kürzer ist der Text unter dem Titelholzschnitt des *Lobs der Glieder Mariens*, der eine Strahlenkranzmadonna zeigt. Auf einer einzigen Zeile steht das Stoßgebet: „Bitt für vns O gotts gebererin".

Die beiden Titelblätter informieren damit nicht wie der Titel des *Zeitglöckleins* über den Inhalt des folgenden Textes, sondern sind eigentliche Meditationsbilder, wie sie in zahlreichen mittelalterlichen Stuben und Zellen zum Zweck der persönlichen Erbauung hingen.[48]

Schon vor der deutschsprachigen hatte Amerbach eine lateinische Ausgabe des *Zeitglöckleins* gedruckt.[49] Auch das lateinische *Horologium*, das weder Vorlage noch Übersetzung der deutschen Druckausgabe ist, sondern auf einer eigenen lateinischen Texttradition beruht, ist illustriert und wird durch die Verwendung verschiedener Schriftgrade strukturiert. Die Holzschnitte sind allerdings andere als die, welche für die deutschsprachige Ausgabe verwendet wurden. Das Titelblatt enthält auf fol. 1a den Werktitel und ist auf der Versoseite leer. Ein eigener Titelholzschnitt wie in der deutschsprachigen Ausgabe fehlt. Auf die aufwändig gestalteten Bordüren wurde in der lateinischen Edition ebenfalls verzichtet.

Der Text dieser Ausgabe ist wesentlich dichter um die im Vergleich zur deutschsprachigen Ausgabe kleineren und weniger dominanten Bilder angeordnet [Abb. 5]. So umfasst die lateinische Edition lediglich 66 Blätter gegenüber 224 Blättern in der deutschsprachigen Ausgabe. Die typographische Gestaltung ist in der lateinischen Ausgabe stärker durch den fortlaufenden Text bestimmt, während der Textblock in der deutschsprachigen Edition durch Bildelemente, unterschiedliche Schriftgrößen und zahlreiche Absätze immer wieder durchbrochen wird. Es bestätigt sich somit die Tendenz, die sich schon beim *Guldin Spiegel* feststellen ließ und die auf unterschiedliche Rezipientenkreise für die verschiedenen Sprachformen schließen läßt: Rezipientenkreise, die sich nicht nur durch die Sprachkenntnisse, sondern

[48] Vgl. Schmidt P., „Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik", in Kammel F.M. (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Sakrale Kunst im Spätmittelalter* (Nürnberg: 2000) 69–83.

[49] Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi, lateinisch* ([Basel], Johannes Amerbach: [nicht nach 1490]) (GW 4175; HC 2993 = 2990,1 = H 8928), benutztes Exemplar Basel, Universitätsbibliothek: Aleph E XI 1, Nr. 3.

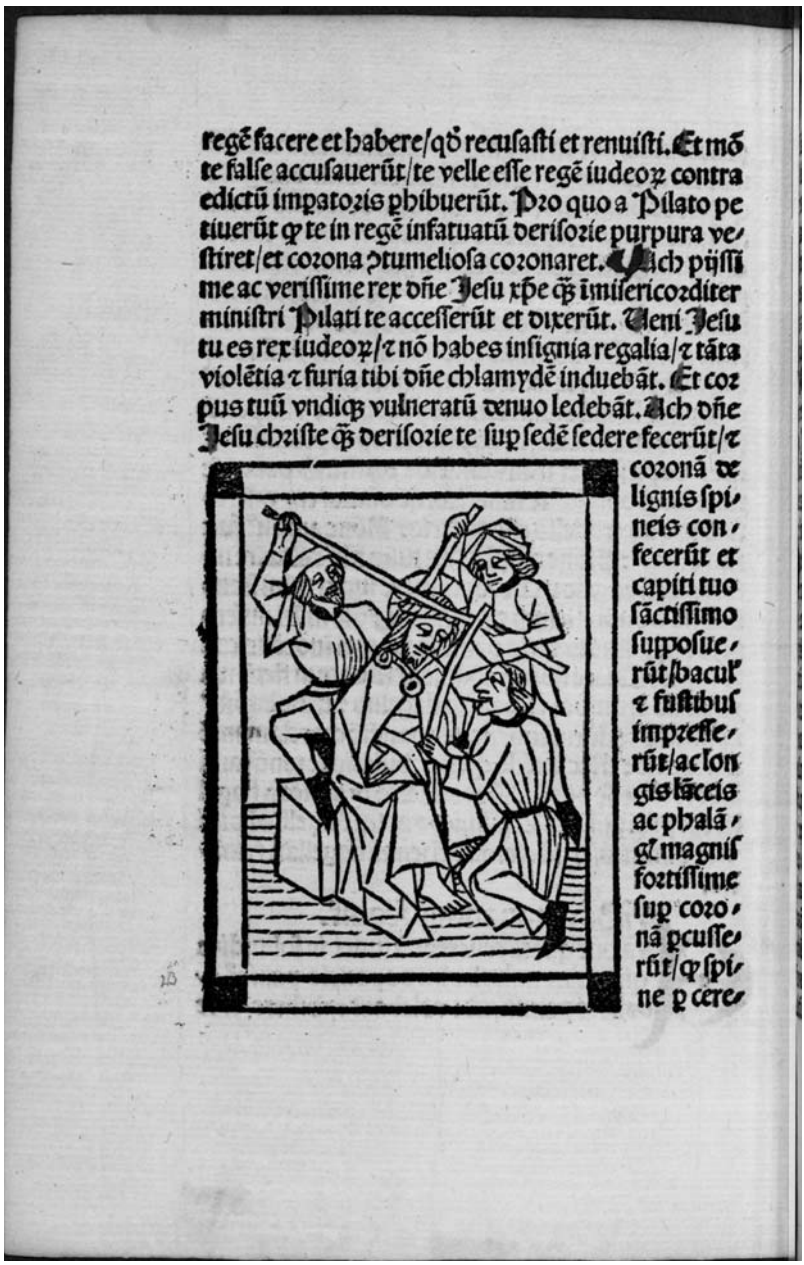

regē facere et habere/qō recusasti et renuisti. Et mō te falsē accusauerūt/te velle esse regē iudeoꝝ contra edictū imperatoris phibuerūt. Pro quo a Pilato petiuerūt qꝫ te in regē infatuatū derisorie purpura vestiret/et corona ꝓtumeliosa coronaret. Ach pīssime ac verissime rex dñe Jesu xpe cū misericorditer ministri Pilati te accesserūt et dixerūt. Veni Jesu tu es rex iudeoꝝ/ꝛ nō habes insignia regalia/ꝛ tāta violētia ꝛ furia tibi dñe chlamydē induebāt. Et corpus tuū vndiq; vulneratū tenuo ledebāt. Ach dñe Jesu christe cū derisorie te sup sedē sedere fecerūt/ꝛ coronā de lignis spineis confecerūt et capiti tuo sācissimo supposuerūt/bacul' ꝛ fustibus impresserūt/aclongis lāceis ac phalā, gꝫ magnis fortissime sup coronā pcusserūt/qꝫ spine p cere-

Abb. 5. Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi, lateinisch* ([Basel], Johannes Amerbach: nicht nach 1490), Ex. Basel, Universitätsbibliothek Aleph. E. XI 1, Nr. 2.

auch durch die Art der Lektüre unterscheiden oder von denen die Drucker bzw. Herausgeber annahmen, dass sie einen anderen Umgang mit Texten pflegten und deshalb eine andere Präsentation der Texte benötigten oder wünschten. Grundsätzlich sind die deutschsprachigen Editionen von Andachtsbüchern ihrer formalen Gestaltung nach stärker auf Betrachtung, die lateinischen mehr auf ein Studium ausgerichtet.

Als mögliche Rezipienten der deutschen Ausgaben ist in erster Linie an geistliche Frauen zu denken, in deren Bibliotheken die volkssprachige Andachtsliteratur eine bedeutende Rolle spielte. Da die Bildung der Frauen in aller Regel bescheiden war,[50] waren es vor allem die volkssprachigen Textausgaben, die im Zentrum der Nonnenbibliotheken standen. Diese Texte sollten die Frauen ohne hohe logische Gedankengänge und philosophische Spekulationen zur geistlichen Wahrheit führen.[51] Daneben kommen in zweiter Linie auch lateinunkundige Laien sowie weitere geistliche Personen als Rezipientinnen und Rezipienten der gedruckten deutschsprachigen Andachtsbücher in Frage.

Wissensvermittlung oder Meditationshilfe, das zeigen vor allem Drucke, von denen es eine lateinische und eine deutsche Ausgabe gibt, aber auch erhaltene Einzelexemplare mit zeitgenössischen Gebrauchsspuren, ist nicht nur eine Frage des Textes, sondern auch seiner Leserinnen und Leser.[52]

---

[50] Selbstverständlich gibt es gewichtige Ausnahmen, wie die Bibliothek des Nürnberger Katharinenklosters zeigt, das mit annähernd 700 Handschriften die umfassendste Sammlung für deutschsprachige religiöse Texte im späten Mittelalter ist. Beträchtliche Teile dieser Bibliothek setzten sich aus mitgebrachter Habe oder sonstigem Gut der vielfach dem reichen Nürnberger Patriziat entstammenden Schwestern zusammen. Allein Katharina Tucher besaß ca. 23 Bände und Traktate, die nach ihrem Tod 1448 in den Bestand der Klosterbibliothek übergingen. Vgl. Williams U. – Williams-Krapp W., *Die ‚Offenbarungen' der Katharina Tucher* (Tübingen: 1998) 1.

[51] Vgl. Schromm A., *Die Bibliothek des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Kirchheim am Ries. Buchpflege und geistiges Leben in einem schwäbischen Frauenstift*, Studia Augustana 9 (Tübingen: 1998) 58.

[52] Für kritische Lektüre danke ich Regula Forster (Zürich).

Auswahlbibliografie

ACHTEN G., *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck. Ausstellung* (Wiesbaden: 1987).

AMELUNG P., *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500. Band 1: Ulm* (Stuttgart: 1979).

BERTHOLDUS, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi* ([Basel], Johannes Amerbach: 1492).

——, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi, lateinisch* ([Basel], Johannes Amerbach: [nicht nach 1490]).

[Pseudo-BIRGITTA], *Orationes quindecim, deutsch* ([Basel], Johannes Amerbach: [um 1492]).

DAHM I., *Aargauer Inkunabelkatalog* (Aarau: 1985).

GRUBMÜLLER K., „Geistliche Übersetzungsliteratur im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu ihrem literaturgeschichtlichen Ort", in Bookmann H. (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich im 15. und 16. Jahrhundert.* Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Bd. 206 (Göttingen: 1994) 59–74.

GÜNTHART R. „Form oder Inhalt? Textallianzen in Sammelbänden der frühen Neuzeit", in Schwarz A. – Abplanalp L. (Hrsg.), *Textallianzen am Schnittpunkt der germanistischen Disziplinen*, Textanalyse in Universität und Schule 14 (Bern: 2001) 501–511.

HIERONYMUS F., *Oberrheinische Buchillustrationen 1. Inkunabelholzschnitte aus den Beständen der Universitätsbibliothek.* Nachdruck des Katalogs der Ausstellung von 1972 mit Ergänzungen und Korrekturen (Basel: 1983).

HONEMANN V., *Deutsche Literatur in der Laienbibliothek der Basler Kartause 1480–1520* (Berlin: 1982)/ [unpublizierte Habilitationsschrift].

Itinerarium Beatae Mariae, deutsch ([Basel], Lienhart Ysenhut: 1489).

[JACOBUS de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis* ([Köln], Heinrich Quentell: [um 1493]).

——, *Speculum aureum animae peccatricis* ([Louvain], Johannes de Westphalia: [nicht vor 1483–1485]).

——, *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* ([Ulm], Konrad Dinckmut: 1484).

——, *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* ([Ulm], Konrad Dinckmut: 1487).

——, *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch*, übersetzt und ergänzt von Ludwig Moser ([Basel], Johannes Amerbach: [21.10.14]97).

——, *Speculum aureum animae peccatricis, englisch*, aus dem Französischen übersetzt von Margaret Countesse of Richmond und Derby ([London], Richard Pynson: [um 1505/06]).

KOCK T., *Die Buchkultur der Devotio moderna. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels* (Frankfurt a. M.: 1999).

KUPPER C., „Handschriften für das private Gebet", in Kammel F.M. (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Sakrale Kunst im Spätmittelalter* (Nürnberg: 2000) 117–130.

Lob der Glieder Mariens ([Basel], Johannes Amerbach: [um 1492]).

MEYER H. – SUNTRUP R., *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, Münstersche Mittelalter-Studien 56 (München: 1987).

PLOTZEK J.M., *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum* (Köln: 1987).

REINBURG V., „Prayer and the Book of Hours", in Wieck R.S. (Hrsg.), *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life* (New York: 1988) 39–44.

SCHMIDT P., „Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik", in Kammel F.M. (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Sakrale Kunst im Spätmittelalter* (Nürnberg: 2000) 69–83.

Schmitt A., „Zur Entwicklung von Titelblatt und Titel in der Inkunabelzeit“, *Beiträge zur Inkunabelkunde. Dritte Folge* 8 (1983) 11–29.

Schreiner K. (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen* (München: 2002).

Schromm A., *Die Bibliothek des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Kirchheim am Ries. Buchpflege und geistiges Leben in einem schwäbischen Frauenstift*, Studia Augustana 9 (Tübingen: 1998).

Staubach N., „Gerhard Zerbolt von Zutphen und die Apologie der Laienlektüre in der Devotio moderna“, in Kock T. – Schlusemann R. (Hrsg.), *Laienlektüre und Buchmarkt im späten Mittelalter*, Gesellschaft, Kultur und Schrift. Mediävistische Beiträge 5 (Frankfurt: 1997) 221–289

Wieck R.S. (Hrsg.), *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life* (New York: 1988).

Williams U. – Williams-Krapp W., *Die ‚Offenbarungen‘ der Katharina Tucher* (Tübingen: 1998).

Zedelmaier H., „Lesetechniken“, in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit* (Tübingen: 2001) 11–30.

TYPOGRAPHISCHE ERKENNTNISSTEUERUNG IN HANDSCHRIFT UND DRUCK: DER ILLUSTRIERTE „GEISTLICHE ROSENGARTEN“ IN EINER SPÄTMITTELALTERLICHEN HANDSCHRIFT UND EINEM DRUCK

Jörg Jungmayr

Für die mittelalterliche Philosophie und Theologie ist die Frage, wie außerhalb des wahrnehmenden Subjekts befindliche Objekte in einen abstrahierenden Erkenntnisvorgang integriert werden können, ein zentrales Thema gewesen. Sowohl Albertus Magnus in *De apprehensione*[1] als auch Vinzenz von Beauvais im *Speculum naturale*[2] haben sich mit diesem erkenntnistheoretischen Transformationsprozess auseinandergesetzt und ihn begrifflich zu fassen versucht.

Am Beginn des Prozesses steht der *sensus communis*, das Sinnesorgan, in dem die durch die fünf äußeren Sinne vermittelten Eindrücke gesteuert und koordiniert werden. In einer zweiten Stufe wandeln die *imaginatio*[3]

---

[1] Albertus Magnus, *Opera omnia*, ed. cura Augusti Borgnet. Bd. 5: *Mineralium. De anima. Philosophia pauperum. Liber de apprehensione* (Paris: 1890). Pars 3, 577–582: “De apprehensione”. Vgl. vor allem Pars 3, 6–8: “De imaginativa.” “Quomodo imaginativa retinet formas et non discernit”. “De objecto imaginativæ virtutis; de actu ejusdem.” Pars 4, 583–589: “De apprehensione quæ fit per phantasiam, et de memoria et reminiscentia”: pars 4, 1–2: “De phantasia. De actu phantasiæ”.

[2] Vinzenz von Beauvais (Vincentius Bellovacensis), *Speculum quadruplex sive speculum maius*. Bd. 1: *Speculum naturale. Reprint der Ausg. Duaci 1624* (Graz: 1964). Liber 25: De sensu communi, et phantasia. – Für den Hinweis auf Albertus Magnus und Vinzenz von Beauvais bin ich Herrn Dr. Volkhard Wels sehr dankbar. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Alsted J.H., *Encyclopaedia. Bd. 4. Faksimile-Neudruck der Ausg. Herborn 1630* (Stuttgart-Bad Cannstatt: 1990). Liber 21, Mnemonicae cap. 3, 3: “Vehemens imaginatio unit objectum cognitum et cognoscentem, ac proinde conducit ad memoriæ integritatem” (S. 1960).

[3] Albertus Magnus, *De apprehensione* 3,6: „Virtus sequens sensum comunem, diversis vacatur nominibus: dicitur enim virtus imaginativa, quia formæ sibi impressæ sunt imagines rerum quæ extra. Dicitur etiam formalis, eo quod formalius habet imaginationes rerum quam sensus comunis a quo recipit et retinet: quoniam sensus habet eas cum præsentia materiæ, hæc autem materia non præsente. Dicitur et species propter naturam illarum imaginationum quæ sunt secundum esse spirituale in virtute imaginativa. Unde etiam dici consuevit, quod spiritus est mente inferior, cui imaginationes rerum imprimuntur. Et etiam thesaurus formarum dicitur, quia formas conservat sine materiæ præsentia, nec tamen discernit eas“ (S. 579).

bzw. die *phantasia*[4] die äußeren Eindrücke in eine konkrete Vorstellung, in eine *figura rei absentis*, um. Die *aestimatio* ermöglicht es, aus den registrierten Sinneswahrnehmungen eine bestimmte Intention herzuleiten – das Schaf erblickt einen Wolf und ergreift deshalb instinktiv die Flucht –, aber erst durch die Fähigkeit der *memoria* wird aus einem sinnlichen Eindruck ein bewusst reflektierter Erkenntnisprozess. *Sensus communis*, *imaginatio* bzw. *phantasia* und *aestimatio* sowie *memoria* sind den Vorstellungen der Zeit entsprechend in drei Kammern oder Ventrikeln des Gehirns verortet.[5] Die Verbindung von Hirnphysiologie und Erkenntnis- bzw. Handlungsfähigkeit geschieht zwar unter gänzlich anderen Prämissen als heute, aber der zu konstatierende Zusammenhang mutet doch sehr aktuell an.

---

[4] Albertus Magnus, *De apprehensione* 4,2: „Duplex finis ejus [z. B. phantasiæ] videtur esse. Unus est quidem cognitio particularium major quæ in sensibili anima haberi potest. Unde et phatasia dicta est ab apparitione, et in homine rationi juncta, a vulgo excogitativa nominatur, cum cogitare proprie sit rationis“ (S. 583).

[5] Vinzenz von Beauvais, *Speculum naturale*, liber 25, caput 86 (in Berufung auf Avicenna): „Itaque virium sensibilium intus apprehendentium prima est phantasia, quæ est sensus communis. Et est vis ordinata in prima concauitate cerebri, per seipsam recipiens omnes formas, quæ quinque sensibus imprimuntur eisque redduntur. Secunda est imaginatio, vel imaginatiua, quæ est vis ordinata in extremo anterioris concauitatis cerebri, retinens quod recipit sensus communis à quinue sensibus, & remanet in ea post remotionem ipsorum sensibilium. Non est enim eiusdem vis recipere & retinere. Nam & aqua potentiam habet insculptiones & depictiones ac figuras recipiendi, non autem retinendi. Itaque sensus exterior apprehendit formam illic vbi est. Sensus autem communis apprehendit eam illic vbi fuit, & quasi illic esset. Imaginatiua vero siue formatiua apprehendit & formam eam, quamuis destructa sit res quæ iam abijt. Tertia est cogitatiua, quæ est vis ordinatiua in media concauitate cerebri vbi neruus est, soletque aliquid de eo quod est in imaginatione cum alio componere, & aliquid ab alio diuidere secundum voluntatem. Hæc siquidem vis quantum ad animam rationalem id est humanam spectat, cogitatiua dicitur, quantum autem ad animam sensibilem, id est brutalem dicitur imaginatiua operans ad differentiam scilicet præcedentis quæ prædicta est imaginatiua siue formatiua retinens. Quarta est vis æstimatiua quæ est ordinata in summo mediæ concauitatis cerebri, apprehendeus [*apprehendens*] intentiones non sensatas à formis & speciebus non sensibilibus quæ sunt in singulis sensibus, sicut in oue est vis dijudicans, quod ab hoc lupo scilicet viso per elicitationem inimicitiæ fugiendum est, & quod huius agni per elicitationem similitudinis connaturalis miserendum est. Videtur autem etiam hæc vis operari compositionem & diuisionem in imaginatiuis. Quinta est vis memorialis vel reminiscibilis, quæ est vis ordinata in posteriori concauitate cerebri, retinens quod apprehendit vis æstimationis de intentionibus non sensatis singulorum sensibilium. Huius itaque comparatio ad vim æstimatiuam talis est qualis imaginationis ad sensum. Et comparatio huius virtutis ad intentiones, qualis illius ad formas sensatas, hæ sunt ergo quinque virtutes animæ sensibilis intus apprehensiuæ, quarum prima est formam recipiens, secunda eam retinens, terra [*tertia*] operans, quarta intentiones apprehendens, quinta easdem retinens“ (Sp. 1829).

Es bleibt allerdings nicht bei diesem, die sinnliche Wahrnehmung in eine rationale Erkenntnis transformierenden Prozess, aus der rational-abstrahierenden Erkenntnis entspringt vielmehr ein willentlicher Handlungsakt. Augustin hat das in den *Confessiones* mit *esse – sapere – velle*, *Sein – Bewusstsein – Willen*, bezeichnet.[6]

Ausgehend von diesen Termini lässt sich ein Beschreibungsmodell entwickeln, mit dem die in einem Text angelegten Steuerungssysteme auf doppelte Weise erklärt werden können. Einmal generiert die Schrift in einem ersten, unmittelbaren Vorgang aus syntaktisch-semantischen Zeichen Bilder oder Tatbestände *in evidentia*, aus denen sich eine bestimmte Erkenntnis gewinnen lässt, die dann, zumindest intentionaliter, in eine aktive Handlung überleitet. Wir haben es also auch hier mit einem Transformationsprozess zu tun, bei dem ein Konkretum in ein Abstraktum umgewandelt wird. In einem zweiten Schritt lässt sich die optische Präsentation eines Textes, seine formale Disposition, als ein aus leeren und ausgefüllten Flächen bestehendes Abstraktum beschreiben. Von der Gliederung des Textes in Kapitel oder Abschnitte, des weiteren von der Kombination des Zeichensystems Text mit dem Zeichensystem Bild gehen Signale aus, die den unbewussten Bereich der *aestimatio* ansprechen. Von dort aus können sie die aus der Lektüre gewonnenen Erkenntnisse beeinflussen und steuern.

Dieses Beschreibungsmodell wollen wir im Kopf behalten, wenn wir das Thema ‚formale Erkenntnissteuerung‘ an einem speziellen Legendentext exemplifizieren. Der Text, um den es hier geht, wurde 1466 in Augsburg geschrieben und mit aquarellierten Federzeichnungen illustriert. An der Handschrift, die sich heute unter der Signatur 78 A 14 im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts[7] befindet, lassen sich zwei Hände unterscheiden, die Hand der Textschreiberin und die eines späteren Korrektors, der das Manuskript für die Drucklegung von 1515 revidierte und einrichtete. Gebrauchsspuren wie Rötelstriche u. ä. zeigen deutlich, dass sich das Manuskript in einer Druckerwerkstatt

---

[6] Augustinus, *Confessionum libri tredecim*, *recensuit et commentario critico instruxit Pius Knöll*, Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum 33 (Pragae-Vindobonae-Lipsiae: 1896) XIII, 11, 12: „dico autem haec triae: esse, nosse, uelle. sum enim et scio et uolo: sum sciens et uolens et scio esse me et uelle et uolo essere et scire“ (S. 353).

[7] Vgl. hierzu Jungmayr J., *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Handschriften im Kupferstichkabinett Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin* (Magisterarbeit TU Berlin: 1975) 142–149. Wescher P., *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin* (Leipzig: 1931) 211.

befunden hat. Der Drucker war Hans Otmar, für den Vertrieb sorgte Johann Rynmann.[8] Für den Druck wurden auch die 43 Illustrationen der Handschrift heranzogen, nach ihrer Vorlage fertigte Hans-(Leonhard) Schäufelein[9] Holzschnitte in der entsprechenden Anzahl an, wobei die dem Holzschnitt eigene Technik sowie das hochrechteckige Format Änderungen in der Bildkomposition erforderten, auf die weiter unten noch einzugehen ist.

Der Vergleich zwischen Manuskript und Buch, der das Thema dieses Beitrags ist, wird implizit von der Frage begleitet, ob sich beim Wechsel des Textes vom Medium Handschrift in das Medium gedrucktes Buch wesentliche Änderungen in der optischen Präsentation ergeben, oder ob im einen wie dem anderen Medium dieselben formalen Erkenntnissteuerungssysteme wirksam sind.

Doch zum Text selbst: Im Inzipit der Handschrift auf fol. 1 recto, das die Funktion eines Titelblatts hat, heißt es:

> Diß buch sagt von dem leben der hailligen ivnckfrawen Sant Katherina, die geporn ist in der statt zu der hochen sin, die gewesen ist ain himlischer mensch vnd ain irdischer engel. vnd ditz buch haist wol ain gaistlicher roßen gart vnd hatt gemacht der wirdig general prediger ordens genant reymuntt, der da tod ist vnd begraben ligt zu nürenberg im prediger closter. gott der tröst all gelaübig elend sellen amen.

Das Inzipit übermittelt dem Leser drei für die Rekognoszierung des Textes wichtige Informationen: 1. Es handelt sich um eine Lebensbeschreibung Caterinas von Siena.[10] 2. Das Buch trägt den Titel *Geistlicher Rosengart*, damit ist die Zuordnung zu einer ganz bestimmten Gruppe innerhalb des caterinianischen Legendencorpus möglich. 3. Als Verfasser des Textes wird der dominikanische Ordensgeneral Raimund von

---

[8] Zu Otmar und Rynmann vgl. Benzing J., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12 (Wiesbaden: 1982) 14.

[9] Zu Schäufelein vgl. Thieme U. – Becker F., *Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 29 (Leipzig: 1935) 557ff.; Mayer C., „Schäufelin, Hans Leonhard", in *Allgemeine Deutsche Biographie* 30 (Leipzig: 1890), 624–634; Schreyl K.H., *Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk*, 2 Bde. (Nördlingen: 1990); *Hans Schäufelein. Vorträge gehalten anläßlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtage in der Zeit vom 14. Mai bis 15. Mai 1988* (Nördlingen: 1990).

[10] Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, wollte man hier die Fülle der Literatur zu Caterina von Siena auch nur selektiv verzeichen. Es sei hier lediglich verwiesen auf Helbling H., *Katharina von Siena. Mystik und Politik* (München: 2000); Jungmayr J., *Die Legenda Maior (Vita Catharinae Senensis) des Raimund von Capua*, 2 Bde. (Berlin: 2004); vgl. vor allem Einleitung v–xxii und Literaturverzeichnis 1213–1332.

Capua[11] genannt, der im Nürnberger Predigerkonvent, und zwar 1399, gestorben ist.

Die dominikanische Laienschwester Caterina von Siena, eine der faszinierendsten Frauengestalten des europäischen Mittelalters, ist als sprachgewaltige Mystikerin und politisch Handelnde gleichermaßen hervorgetreten. Ihr politisch-gesellschaftliches Engagement irritierte das kirchliche Establishment beträchtlich, und nach ihrem Tod im April 1380 ging es darum, ihre Überlieferung für die Zwecke der römischen Orthodoxie dienstbar zu machen – ein Vorgang, den wir mutatis mutandis auch bei Franz von Assisi beobachten können.

Caterinas Beichtvater, der nachmalige Ordensgeneral Raimund von Capua, hat zwischen 1385 und 1395 ihre Lebensbeschreibung, die sogenannte *Legenda Maior*,[12] verfasst. Als er den Nürnberger Konvent im Sinne der strengen Observanz reformierte, brachte er eine Abschrift seiner *Legenda Maior* mit, von der Anfang des 15. Jahrhunderts eine verkürzte frühneuhochdeutsche Fassung angefertigt wurde, der sogenannte *Geistliche Rosengarten*, von dem sich 14 Handschriften, darunter 78 A 14, und ein Druck, eben jener Augsburger Druck von 1515, erhalten haben.[13]

Datierung und Name der Schreiberin von 78 A 14 ergeben sich aus dem Explizit auf fol. 109 verso:

> Finitus est liber iste in die kattedra sancti pettri permanus sororis elisiabeth [*sic*] warrüßin professe in cenobiis sancte katherine ordinis predicatorum. Sitt Laus deo. 1466. Ez ist zu wißen, daz dise allersälligeste junckfraw katherina von senis durch vil prelatten vnd ander glaübig cristen erhabt ist worden zü dem lob gottes in dem jar, da man zalt von christi geburtt dausset vierhundert sechstzig vnd ain jar, an dem dritten kallendas julij, vnd iren tag begätt man mit singen vnd leßen dez ersten sunntag dez manet maij.

Die Kanonisierung Caterinas am 29. Juni 1461 war der Auslöser für die in 78 A 14 vorliegende Abschrift des *Geistlichen Rosengartens*, die durch die Priorin Elisabeth Waraus, Angehörige einer Augsburger Patrizierfamilie,[14] in Angriff genommen und durch sie am 22. Februar 1466, am „die kattedra sancti pettri“, abgeschlossen wurde.

---

[11] Zu ihm vgl. Ree A.W. van, „Raymond de Capoue. Eléments biographiques“, *Archivum fratrum praedicatorum* 33 (1963) 159–241. Außerdem Jungmayr, *Die Legenda Maior*, xxiii–xxvi.

[12] Vgl. hierzu ebd., xxvi–lxvi.

[13] Vgl. hierzu ebd., lxvii–lxxvii.

[14] Vgl. hierzu Juhnke L., *Geschichte des Dominikanerklosters St. Katharina in Augsburg*

Der Druck nimmt auf die Kanonisierung in doppelter Weise Bezug, einmal dadurch, dass er im Kolophon auf dieses Ereignis verweist, dann dadurch, dass er im Anschluss an den *Geistlichen Rosengarten* die deutsche Fassung der Predigt publiziert, die Robert von Lecce (Roberto Caracciolo),[15] anlässlich der Kanonisierung Caterinas in Rom gehalten hat. Es folgt dann noch ein dritter Text, eine Predigt von Vinzenz Ferrer, der zu Lebzeiten Caterinas – nach Ausbruch des Großen Abendländischen Schismas 1378 – zur feindlichen Gegenseite gehört hatte.[16] Ebenso, wie sich Caterina publizistisch für die römische Obedienz engagiert hatte, hatte sich Ferrer für die in Avignon residierenden Päpste eingesetzt. Die Intention, die drei genannten Texte gemeinsam abzudrucken, ist klar – es sollte hundert Jahre nach dem Konstanzer Konzil die Einheit der römisch-katholischen Kirche beschworen werden, was sich aber bald als Trugschluß herausstellen sollte, denn mit der 1517 einsetzenden Reformation entstand eine Bewegung, die den Einheitsanspruch dieser Institution radikal in Frage stellte. Der Ausbruch der Reformation ist sicherlich auch der Grund dafür, dass von dem Druck von 1515 keine weitere Auflage hergestellt wurde – der Buchmarkt orientierte sich nach 1517 an ganz anderen Lesebedürfnissen.

Kommen wir nun nach der Skizzierung des historischen Hintergrunds zu einer ausführlicheren Beschreibung der beiden Textdokumente: Bei der Augsburger Handschrift 78 A 14 handelt es sich um eine Papiersammelhandschrift mit 127 Blättern. Die Blattgröße beträgt in der Breite 21 und in der Höhe 31,5 cm, das Ganze ist durchgängig zweispaltig beschrieben, der Schriftspiegel ist je Kolumne 6,5 cm breit und 22,5 cm hoch. Jede Kolumne bietet Platz für maximal 37 Zeilen, die Textkolumnen sind durch schwarze Linien vertikal eingefasst. Das Verhältnis von Schriftspiegel zu Blattgröße, von beschriebener zu unbeschriebener Fläche ist ausgesprochen großzü-

---

mit Berücksichtigung von Patriziat, Reform und Geistesleben (Augsburg: 1958) 84, 95, 104, 105, Anm. 5.

[15] Vgl. zu ihm: *Opere in volgare. A cura di Enzo Esposito*, Biblioteca di scrittori salentini I, 4 (Galatina: 1993). DeLeo P., „Robert von Lecce", in *Lexikon des Mittelalters* 7 (München: 1995) 908–909.

[16] Vgl. zu ihm Fages P.H.O. (Hrsg.), *Œuvres de Saint Vincent Ferrier*, 2 Bde (Paris: 1909); Brettle S., *San Vicente Ferrer und sein literarischer Nachlaß*, Vorreformationsgeschichtliche Forschungen 10 (Münster: 1924); Fages P.H.O., *Histoire de Saint Vincent Ferrier* (Louvain: 1901); Gieraths G. „Vinzenz Ferrer", in *Lexikon für Theologie und Kirche* 10 (Freiburg i. Br.: 1965) 798–800.

gig und ausgewogen proportioniert. Grundmaß ist der Abstand zwischen den Kolumnen; von hier aus wird die Entfernung zum äußeren und inneren, oberen und unteren Seitenrand definiert [Abb. 1].

Die Schreiberin Elisabeth Waraus hat mit einer schwäbischen Bastarda geschrieben und dabei eine dunkelbraune Tinte verwendet, von der sich die späteren Korrekturen in schwarzer Tinte deutlich abheben. Ein Mittel zur visuellen Steuerung des Lesers/Betrachters, über das der Druck – zumindest in der Regel – nicht verfügt, ist die Farbe: Das Inzipit und die Kapitelüberschriften sind in roter Tinte geschrieben, im Fließtext werden rote Unterstreichungen von Namen vorgenommen, Anfangsbuchstaben zu Beginn eines Kapitelabschnitts sind rot gestrichelt. Der Kapitelbeginn ist durch rote, bräunlich ornamentierte Lombarden in der Höhe von zwei bis drei Zeilen markiert.

Eine Besonderheit der Handschrift sind die 43 aquarellierten Federzeichnungen, die zwar nicht den ersten, aber den künstlerisch anspruchsvollsten Zyklus zum Leben Caterinas innerhalb der älteren caterinianischen Ikonografie darstellen.[17] Die Handschriften der *Legenda Maior* und ihrer Derivate kennen sonst nur figurierte Initialen oder einige wenige Einzelillustrationen. Ausnahmen sind lediglich das zeitgleiche Pariser Manuskript Suppl. franç. 396 (Ms. allem. 34) aus dem süddeutschen Raum mit zahlreichen Miniaturen und eben 78 A 14. Der Vergleich zwischen beiden Manuskripten zeigt, wie konservativ der Miniaturmaler der Pariser Handschrift ist – ihm gelingen bloß flächig-zweidimensionale Illustrationen mit einem ornamentierten, tapisserieartigen Hintergrund [Abb. 2].

Ganz anders der Federzeichner in 78 A 14. Er komponiert, vielleicht unter dem Einfluss von Konrad Witz, seine Darstellungen in eine dreidimensional angedeutete Landschaft hinein; auch da, wo die Darstellungen in das Innere eines Gebäudes verlegt sind, öffnen sich – mit einer einzigen Ausnahme – die Türen und Fenster ins Freie hinaus, das Bild wird selbst zum Fenster. Die Beherrschung der Zentralperspektive ermöglich dem Illustrator ganz andere visuelle Steuerungsimpulse, die zudem durch die farblichen Valeurs noch verstärkt werden: Mit Vorliebe verwendet der Maler zarte Aquarell-

[17] Vgl. hierzu Lehmann-Haupt H., *Schwäbische Federzeichnungen* (Berlin: 1929) 82. Zur caterinianischen Ikonografie vgl. außerdem: Bianchi L. – Giunta D., *Iconografia di Santa Caterina da Siena* (Roma: 1988).

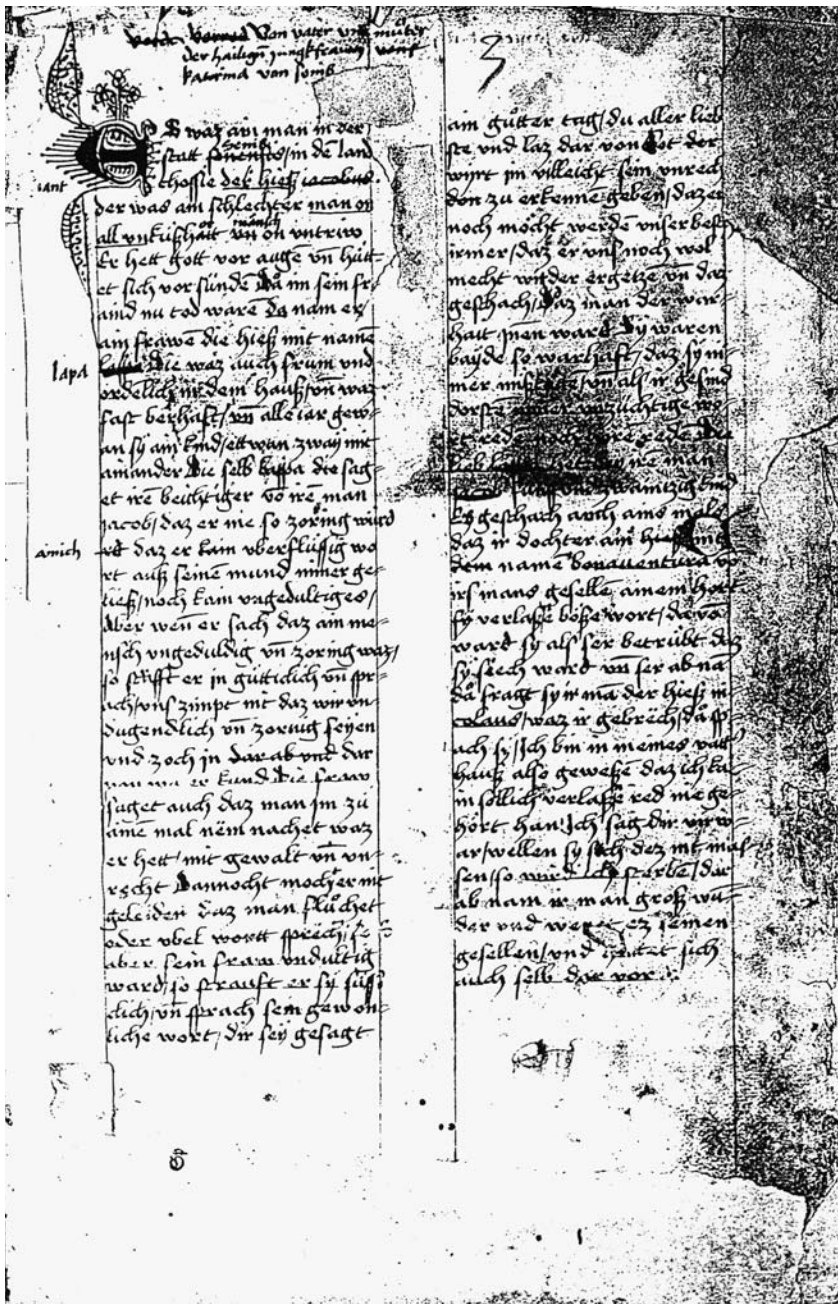


Abb. 1. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 2r.

Abb. 2. *Geistlicher Rosengarten*, Ms. Suppl. franç. 135 = Ms. allem. 34 (Paris, BN), Bl. 5v.

farben in Lachsrot, Grün, Blau-Weiß oder Ocker. Die Proportionierung der Darstellungen ist durch die vorgezeichnete Vertikalgliederung der Seiten vorgegeben: Von einer relativ schmalen Mitte aus, dem Abstand zwischen den beiden Kolumnen, kann sich das Geschehen nach links und rechts ausbreiten. Die Größe der Illustrationen bleibt durchgehend ungefähr gleich, Höhe ca. 8,7 – Breite 15 cm, das entspricht der Breite des Schriftspiegels. Die Darstellungen sind nicht, wie in der Pariser Handschrift, vom Text separiert, sondern jeweils oben oder unten in den Schriftspiegel hineinmontiert – Text und Bild sind somit deutlich miteinander verklammert. Wird die Darstellung unten montiert, so ist mitunter auf Grund der Verteilung des Fließtextes in der äußeren Kolumne mehr Platz vorhanden als in der inneren, die Differenz wird dann durch eine Stufung im Rahmen ausgeglichen.

In der Regel bildet die Kapitelüberschrift gleichzeitig die Bildüberschrift, d.h., wir haben hier das emblematische Prinzip von *intitulatio*, *pictura* und *subscriptio* vorweggenommen.[18] Allerdings läßt sich dieses Prinzip auf Grund der unterschiedlichen Länge der einzelnen Kapitel nicht durchgängig anwenden: sind Kapitelüberschrift und Bild an unterschiedlichen Stellen plaziert, so entfällt die Funktion der Überschrift als Bildtitulus.

Der Drucker übernimmt die Proportionierung von beschriebener und unbeschriebener Seite, wie sie die Handschrift vorgegeben hat: er verwendet ebenfalls zwei Kolumnen, die dieselbe Höhe und Breite wie in 78 A 14 haben, über dem Satzspiegel des Drucks sind allerdings noch Kolumnentitel angebracht, die in der Handschrift fehlen [Abb. 3]. Auch die Abmessungen von Satzspiegel zu innerem, äußerem, oberen und unteren Seitenrand sind in etwa die gleichen wie in der Handschrift. Die Farbe als Gliederungs- und Signalinstrument scheidet aus, deswegen ist die erste Zeile einer Kapitelüberschrift in einem größeren Schriftgrad gedruckt als der übrige Text. Otmar verwendet eine rund proportionierte Frakturschrift, er kann in einer

[18] Zur Enstehung der Emblematik aus der Text-Bild-Kombinatorik des didaktischen Bildbuchs vgl. Knape J., „Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)“ in *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geb. Hg. von Werner Bies und Hermann Jung*, Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, Ergänzungsband 2 (Wiesbaden: 1989) 133–178. Neuber W., „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie“ in *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750. Hg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber*, Frühe Neuzeit 15 (Tübingen: 1993) 353–372.

Katherina von Benis

mir meine geſpilen riedten ich ſolt mit cõmunicieren / do wolt ich ſy nit betrüben / Aber ich rüfft an meinen herren / meinen gütigen geſponſen / do erſchain er mir ſelber in der ſtillmeſs in ſeiner aigen perſon / vñ gab mir mitt ſeinen götlichen hennden das tail das er eüch ob dem altar genõmen het / Darumb frõwent eüch in got / eüch iſt kain übel widerfarn Do ich das hort do ward ich erfreü mit groſſen freüden / do gedacht ich mir in meinem hertzen / der nötten ſach ich dz das tail für über den kelch. ¶ Mir haben auch frömbd leüt geſagt / den wol zů glauben iſt / mann vnd frawen / die hetten mitt iren augen geſehen ſo ſy gotes leichnam empfienge von mir / vnd von den andern / daz das oblat von vnſern hennden flog in iren mund / vnd mocht nit erbaitẽ biß wir es zů irem mund brächten. Das hab ich offt gehöret ſo ich ir gottes leichnam gab / das der hert ain laut gebräche het in irem mund. als ob ain ſtainlin oder ſunſt etwas ſchwäres in irem mũd klung. ¶ Bartholomeus der Prouincial der Römiſchen Prouintzen / der ſagt mir auch mit ſeinem mund wenn er ir gottes leichnam raichte das ſich das oblat gewaltigklichen auf ſeinen hennden bräche / vnd in iren mund flög.

Von ſant Agnes ires Ordens.

¶ Jr vnd den vordern beichtigern thet Katerina kund daz ſy vnd ſant Agnes de monte Policano geleichen lon in dem hymmel reich haben ſolten / darumb begert ſy mit gantzem hertzen das ſy ir hailtumb beſchawen ſolt. Aber das du das nit verwerffeſt / ſo will ich etwas von ir ſagenn. Jch was wol vier jar beichtiger in dem cloſter da die ſelb hailig junckfraw ſant Agnes leit / aber do ich da was do was ſy dannocht nit geſchriben in die zal der hailigen / Aber ich fannd groſſe wunder da von ir geſchriben / So ſagten mir auch ir töchtern võ groſſer hailigkait / vnd darumb ſchraib ich ir legend ſo ich kürtzeſt mocht.

¶ Do die ſelb junckfrauw geboren ſolt werden / do erſchinen bünnend kertzen in der kamer da ir mütter innen lag / vnd die warn bünnen als lang biß das hailig Agneslin geboren ward / Das ſahen alle / die da waren. Damit wolt gott ertzaigen wie hailig diſe junckfraw ſolt werden / das die engel die kertzen ſelber můſten brennen zů irer geburt. Do

Abb. 3. *Geistlicher Rosengarten*, (Augsburg: 1515), Bl. 55v.

Kolumne mehr Zeilen unterbringen als in der Handschrift, nämlich 41 statt 37. Der Beginn eines Kapitels wird, wie in der Handschrift auch, durch eine zwei- oder dreizeilige Lombarde markiert. Für die Binnengliederung des Kapitels verwendet der Drucker Virgeln und Alineazeichen.

Mit der Anfertigung der Holzschnitte wurde Hans Schäufelein beauftragt, seine Initialen, Majuskel H und ein darin eingeschriebenes seitenverkehrtes S, finden sich auf dem Titelholzschnitt. Ein zweites Signet versteckt Schäufelein in einer der Textillustrationen – aus der Schulter einer weiblichen Gestalt wächst eine Schaufel heraus. Der Dürer-Schüler Schäufelein ist einer der gesuchtesten und künstlerisch anspruchsvollsten Illustratoren seiner Zeit gewesen. Er hat vorwiegend für Augsburger Drucker gearbeitet – Augsburg war, wie John Roger Paas es formuliert hat, die Bilderfabrik Europas gewesen[19] – und Werke wie den *Weißkunig* (das Manuskript von 1514 wurde erst 1775 gedruckt), den *Theuerdank* (1517) oder den *Goldenen Esel* (1538)[20] illustriert. Im Unterschied zu seiner Vorlage in 78 A 14 verwendet er hochrechteckige Abbildungen in Spaltenbreite und einer Höhe von etwa 8,7 cm. Die kleineren Abbildungen kann er unproblematisch in den laufenden Text einbauen und ist nicht wie der Illustrator der Handschrift auf Seitenanfang oder -ende festgelegt. Ebenso wie in der Handschrift sind auch im Druck die Abbildungen in einer gleichmäßigen Abfolge montiert, etwa auf jedem zweiten Blatt findet sich eine Illustration. Das hochrechteckige Format seiner Abbildungen zwingt Schäufelein zu einer Konzentration der Darstellung auf die Bildmitte hin. Landschaft findet sich allenfalls angedeutet, in der Regel sind die Darstellungen in das Innere eines Gebäudes verlegt. Das Ambiente und die Kleidung der Figuren sind eindeutig dem städtischen Raum, aus dem sich ja das potentielle Lesepublikum rekrutierte, zuzuordnen.

Im Folgenden sollen einzelne ausgewählte Illustrationen aus Handschrift und Druck vorgestellt und dabei den Fragen nach ihrer jeweiligen Verortung und Vernetzung im Text nachgegangen werden.[21]

---

[19] Paas J.R. (Hrsg.), *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit* (Augsburg: 2001).

[20] Zu den Buchillustrationen Schäufeleins vgl. auch: Oldenbourg M.C., *Die Buchholzschnitte des Hans Schäufelein. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen mit einem Anhang über die Buchholzschnitte des Monogrammisten IS mit der Schaufel*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Baden-Baden: 1964). Vgl. außerdem die unter Anm. 9 verzeichnete Literatur.

[21] Für das Illustrationsmaterial aus 78 A 14 musste der Verfasser auf einen

Abb. 4. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 1v.

Fol. 1 recto der Handschrift beginnt mit dem eben zitierten rot geschriebenen Inzipit. Auf fol. 1 verso befindet sich die erste Illustration der Handschrift [Abb. 4], die keinen Bezug zum Inzipit hat. Es handelt sich hier im Unterschied zu den sonstigen Illustrationen um eine hochrechteckige Darstellung, die sich unschwer als Stifterbildnis identifizieren lässt. In der Mitte einer grünen Wiese steht Caterina im dominikanischen schwarz-weißen Ordensgewand, in der Rechten hält sie ein Buch, in der Linken ein rotes Herz, aus dem ein Kreuz emporwächst. Vor Caterina kniet die Stifterin, es handelt sich um die Priorin Elisabeth Waraus, die durch ein Spruchband mit Caterina verbunden ist. Der Text des Spruchbands ist nicht ganz eindeutig zu entziffern, es handelt sich auf jeden Fall um eine Grußformel: „Salve christi [. . . virgo?] katherina de senis optima ora." Der Hintergrund ist weiß, nach oben hin blau. Der Rahmen und seine Rankenapplikationen sind in Ocker gehalten, dazwischen winden sich blaue Bänder, in den vier Ecken sind Veilchenblüten angebracht. Das Ganze weist eine dreiteilige Struktur auf: *intitulatio*: „S. katherina de Senis"; dann die *pictura* mit Spruchband, darunter die *Unterschrift*: „quod sibi quisque serit presentis tempore vite, hoc sua messis erit dum dicitur: ite venite" – „was einer in der gegenwärtigen Zeit seines Lebens pflanzt, das wird er als Ernte erhalten, wenn gesprochen wird: geht und kommt".[22]

Der Druck fügt das Inzipit und die Eingangsillustration zu einer Einheit zusammen [Abb. 5]. Der Titel wird von einem breiten aus vier Einzelholzschnitten zusammengesetzten Bordürenrahmen mit floralem und frugalem Rankenwerk sowie Engelsköpfen eingefasst. Die Blüten und Früchte im Rahmen lassen sich als bildliche Umsetzung des Mottos der *Unterschrift* von 78 A 14 deuten: Saat und Ernte. Der Titel ist ganz neu gestaltet; er verzichtet auf die historische Hintergrundinformation des Inzipits in 78 A 14 und gibt stattdessen eine

---

Schwarz-Weiß-Film zurückgreifen, die Rückvergrößerungen vermitteln natürlich nicht annähernd den großen ästhetischen Reiz, den die farbigen Originalillustrationen auf den Betrachter ausüben.

[22] Diese Sentenz ist mit Nachweisen verzeichnet in Walther H., *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung. Teil 4*, Carmina medii aevi posterioris latina II, 4 (Göttingen: 1966) Nr. 26042, 489f. Die Sentenz diente auch als Kolophon zu zwei Handschriften von Seuses *Horologium sapientiae* Leipzig (Universitätsb.): Ms. 440, fol. 100v und Olomouc/Olmütz (Státní vědecká knihovna): M. III. 15, fol. 67va. Vgl. hierzu Künzle P., *Heinrich Seuses Horologium sapientiae. Erste kritische Ausgabe unter Benutzung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer*, Spicilegium Friburgense 23 (Freiburg/Schweiz: 1977) 144f., 165.

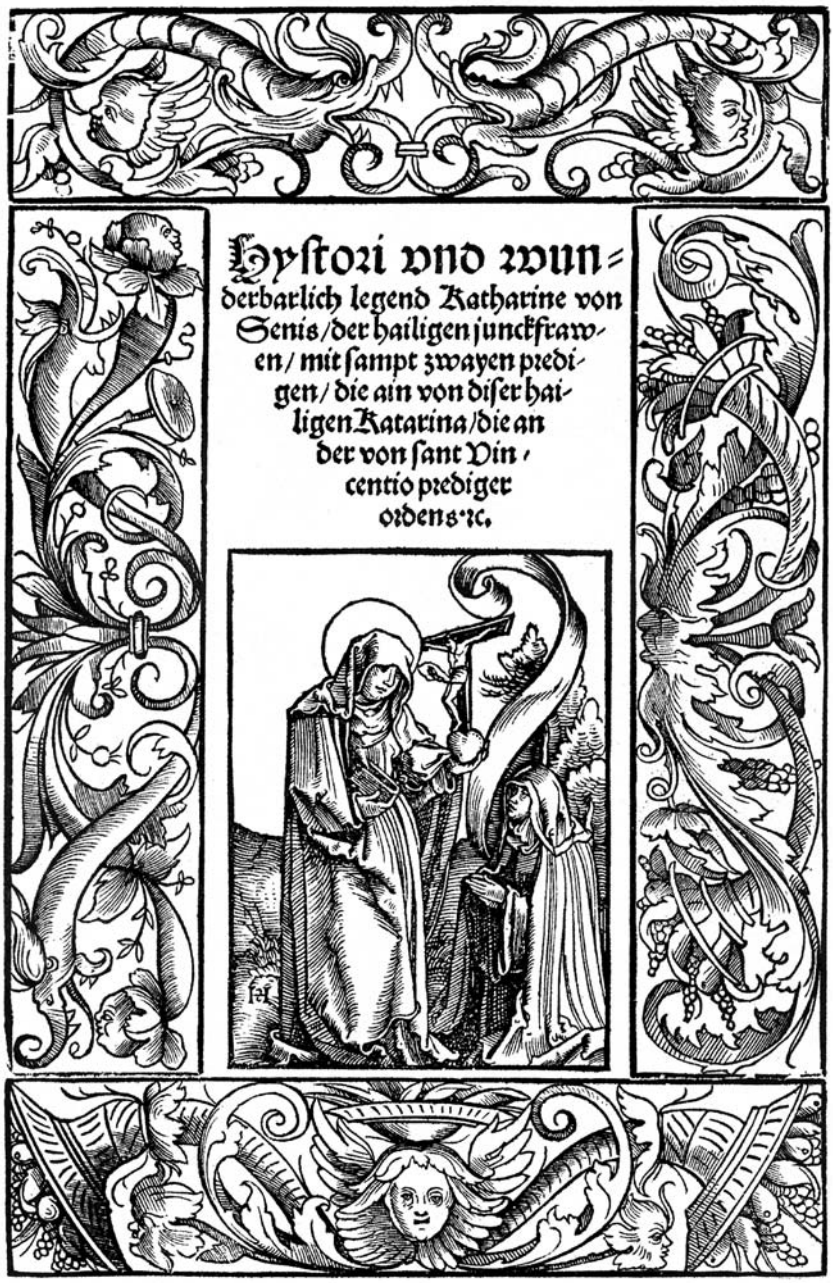


Abb. 5. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Titelblatt.

kurze Inhaltsangabe: „Hystori vnd wunderbarlich legend [. . .] mitsampt zwayen predigen“. Der Titel verwendet die beiden Gattungsbegriffe ‚Hystori‘ und ‚Legend‘, woraus sich auch ein Hinweis auf die Funktion des Bildes im Text ergeben mag. Leitet sich ‚Historia‘ Isidor von Sevilla zufolge von griechisch *historein* ab, was so viel wie ‚videre vel cognoscere‘, ‚wahrnehmen und erkennen‘ bedeutet, so ist Legende zunächst einmal mit ‚Ein etwas zu Lesendes‘ zu übersetzen – Aufgabe des Bildes wäre also in diesem Kontext, eine Lese- und Verständnishilfe für den Text zu bieten. Unter den Titel hat Schäufelein dann das Stifterbild aus 78 A 14 gesetzt, ohne dass die Gründe für seine Anwesenheit auf der Titelseite erläutert würden; der Verweischarakter der Eingangsabbildung von 78 A 14 ist im Druck aufgegeben worden. Bemerkenswert ist außerdem, dass der Größenunterschied zwischen den beiden Figuren auf dem Titelholzschnitt des Druckes fast gänzlich aufgegeben worden ist.

Als nächstes folgt nun die Abbildung aus 78 A 14 mit der Geburt Caterinas [Abb. 6a]. Bildüberschrift und Kapitelüberschrift fallen hier zusammen: „wie santt katherina geboren wartt.“ Wir haben es hier mit der Simultandarstellung zweier sukzessiver Vorgänge zu tun: Rechts lässt eine Amme die neugeborene Caterina, durch den Nimbus deutlich gekennzeichnet, in das Wasser des Zubers gleiten, links hält dieselbe Amme die gewickelte Caterina in den Armen. Der Raum öffnet sich durch Tür und Fenster in eine Landschaft mit grüner Wiese und weiß-blauem Himmel, eine Farbe, die auch auf dem Kopfkissen der Wöchnerin wieder auftaucht. Das Zentrum der Illustration bildet die Decke auf dem Bett, das den Raum diagonal quert. Zwischen den beiden Figurengruppen ragt das Bett mit seiner roten Decke in den Vordergrund hinein und verbindet so beide Gruppierungen zu einer Einheit.

Beim Druck wird die Abbildung [Abb. 6b] an das Ende des vorhergehenden Kapitels auf fol. 2 recto positioniert, das zur Abbildung gehörige Kapitel mit der Überschrift „Wie sant katherina geboren ward“ beginnt erst auf fol. 2 verso, linke Spalte. Ort des Geschehens ist im Gegensatz zu 78 A 14 ein fensterloser, lediglich von einer Kerze erleuchteter Raum. Eine simultane Zusammenfassung zweier sukzessiver Tätigkeiten findet nicht mehr statt; vorn wird das Kind von einer Amme gebadet, während eine Frau von links der Wöchnerin einen Teller bringt. Die Wöchnerin sitzt, was dem hochrechteckigen Format geschuldet ist, aufrecht in einem Himmelbett mit zurückgezogenen Vorhängen.

Abb. 6a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 2v.

Abb. 6b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 2r.

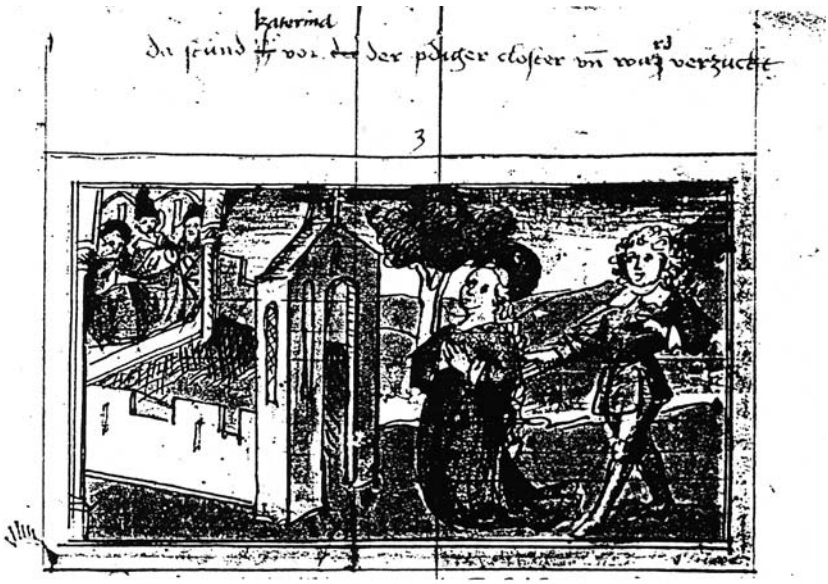


Abb. 7a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 3r.

Abb. 7b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 2v.

Auch bei dem nächsten Illustrationsbeispiel aus der Handschrift [Abb. 7a] fallen Kapitel- und Bildüberschrift zusammen: „da stund sy [*korrigiert in*: katerina] vor der prediger closter vnd waz [*korrigiert in*: ward] verzuckt.“ Im Hintergrund ist eine weite Landschaft mit grünen, hügeligen Wiesen zu sehen. Links öffnet sich die Pforte zu einem ummauerten Garten, an den sich eine durch Architekturelemente angedeutete Apsis anschließt, die zum Betrachter hin geöffnet ist. Darin sitzt Christus, flankiert von zwei Aposteln, die blau und grün gewandet sind. Christus selber trägt ein rotes Gewand, das die Brust freilässt; auf seinem Kopf eine Tiara. Mit dieser Darstellung führt der Illustrator eine im Text selbst nicht vorhandene Deutungsebene ein. Während es im Text lapidar heißt, Caterina habe über dem Dach der Predigerkirche eine Erscheinung, ihre Berufungsvision, gehabt, wird im Bild ein ummauerter Garten dargestellt, eindeutig ein Verweis auf den *hortus conclusus*, der den jungfräulich-marianischen Status Caterinas symbolisiert. Die rechte Bildhälfte wird von zwei Figuren beherrscht. Nach der Mitte hin, die durch einen Baum markiert wird, kniet Caterina im blauen Kleid und langen lockigen Haaren – ein Hinweis darauf, dass sie ihr Keuschheitsgelübde noch nicht abgelegt hat, in den *hortus conclusus* also noch nicht eingetreten ist. Neben ihr steht ihr Bruder Stefano mit sprechender Gestik: Mit der ausgestreckten Hand scheint er die Schwester in Richtung der Pforte zu schieben, die linke Hand ist in Herzhöhe angewinkelt; parallel zur rechten Hand ist das linke Bein nach vorne gestellt, während das rechte Bein nach hinten abgespreizt ist.

Im Druck dagegen kehrt der Holzschneider zur Textvorgabe zurück: Er versetzt die Erscheinung wieder auf das Dach der Predigerkirche [Abb. 7b]. Auf dem Holzschnitt erscheinen die Figuren im Vergleich zu 78 A 14 seitenverkehrt. Das ist der Tatsache geschuldet, dass Schäufelein auf der Holztafel die Figuren entsprechend seiner Vorlage anordnete, dadurch aber beim Ausdrucken ein seitenverkehrtes Ergebnis erzielte. Im Holzschnitt steht nun also der Bruder links, vor der Apsis kniet Caterina, und rechts über dem Kirchendach öffnet sich eine Wolkengloriole, in der, strahlenumkränzt, Christus und zwei Apostel sitzen. Auch im Druck fungiert die Kapitelüberschrift als Bildtitutulus: „Da stund Katerina vor der prediger closter / vnd wurd vertzuckt.“ Die auf die Abbildung bezogene Textstelle lautet:

> Vnd do sy nun wider wolten haimgon. do kamen sy auff einen weg der hieß Valleprata/ do hub das kind auff sein augen/ do sach es

> auff der Prediger kirchen ein schönes hauß/ das was künigklich gezieret/ in dem saß der hailmacher Jesus [. . .] vnd het ain päpstliche hauben auff seinem haupt/ vnd drey zwölffpoten sassen bey im [. . .].

Das ‚königlich gezierte Haus', in der lateinischen Vorlage ‚thalamus', eigentlich ‚abgeschlossener Raum', ‚Brautbett', wird durch einen Strahlenkranz angedeutet, während aus Gründen der trinitarischen Symmetrie ebenso wie in der Handschrift auf die Darstellung eines dritten Apostels verzichtet wird.

Gehen wir nun weiter zum Kapitel 30, das in 78 A 14 auf fol. 25 recto, linke Spalte unten, mit der Überschrift „Da dienet sy ainer schwester irs orden" beginnt. Die zu diesem Kapitel gehörige Illustration befindet sich auf der Rückseite von fol. 25, oben [Abb. 8a]. Dargestellt wird ein Raum mit angeschnittener Balkendecke, offener Tür links und zwei offenen Fenstern im Hintergrund, wobei das mittlere die optische Mitte markiert. Links davon Caterina im schwarzweißen Habit, die mit beiden Händen auf die weißgekleidete Frauengestalt neben ihr bzw. auf deren blutende Brustwunde deutet. Eine Textpassage auf fol. 25 recto a erläutert das Bild näher:

> Ain fraw hieß andria, die waz auch dez ordens von der riw sant dominicy, die hett ain schädliches geschwer an dem hertzen, daz hieß der kreps, daz aß jmer mer vmb sich.

Soweit stimmen Text und Bild überein. Nun befindet sich links auf der Illustration ein Gegenstand, der sich auf Grund der architektonischen Ornamentierung als ein Sessel oder Thron identifizieren lässt; es handelt sich dabei nicht, wie man zunächst annehmen könnte, um einen Kranken- oder Nachtstuhl, ein solcher findet sich, weniger aufwendig, auf fol. 58 recto[23] abgebildet und weist in der Mitte ein rundes Loch auf, das hier fehlt. Der Text gibt keinerlei Hinweis auf einen Sessel, es ist lediglich von einer krebskranken Schwester die Rede, die mit ihrem hochfahrenden und anmaßenden Verhalten Caterina malträtiert. Am Ende der Geschichte bereut sie ihr Verhalten und kann, versöhnt mit sich und Caterina, sterben. Die *superbia* der Schwester gibt möglicherweise einen weiterführenden Fingerzeig, und zwar auf das Magnifikat in Lukas 1, 51f.: „Dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede." Könnte der dargestellte Stuhl

[23] Illustration zum Kapitel 49: „wie sy matheum gewalticlichen hieß uf stan."

Abb. 8a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 25v.

Abb. 8b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 20v

von diesem Kontext aus gedeutet werden? Der Stuhl als Symbol für Hoffart und Macht?

Schäufelein verlegt die Szene im Widerspruch zum Text ins Freie unter einen Torbogen, links die kranke Schwester, deutlich erkennbar an ihrer blutenden Brust, rechts Caterina [Abb. 8b]. Nicht von ungefähr erinnert diese Szene an die Begegnung von Maria und Elisabeth, die dem eben zitierten Magnifikat vorausgeht. Schäufelein hat die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth des öfteren dargestellt; in diesen Darstellungen neigen sich die beiden Frauengestalten einander zu und umarmen sich, während Caterina im Holzschnitt des Augsburger Drucks lediglich die Arme öffnet und damit eine Versöhnung andeutet. Ließe sich diese Geste als Weiterschreibung von Lukas 1, 52 deuten („et exaltavit humiles")?

Gehen wir nun zum Kapitel 37, das der Stigmatisierung Caterinas gewidmet ist: Bild- und Kapitelüberschrift fallen in 78 A 14 wieder zusammen: „wie sy die haillig fünff wunden enpfing von vnserm herren" [Abb. 9a]. Auch hier greift der Illustrator über den vom Text vorgegebenen Deutungszusammenhang hinaus, indem er bei der Darstellung des Kreuzes auf einen Typus zurückgreift, der von der franziskanischen Ikonografie besetzt ist: Er verwendet das seraphische Flügelkreuz mit sechs Flügelpaaren, von dem aus Franz von Assisi der Überlieferung zufolge stigmatisiert wurde. In der *Vita prima S. Francisci* des Thomas von Celano ist von einem Mann die Rede, „der wie ein Seraph sechs Flügel hatte und über Franziskus stand, mit ausgebreiteten Armen und zusammengefügten Füßen, an ein Kreuz geheftet".[24] Die Verwendung des franziskanischen Kreuztypus ist in diesem Zusammenhang eigentlich ein Skandalon, denn nichts hat die Beziehungen zwischen dem Franziskanerorden und dem Dominikanerorden, dem Caterina angehörte, bis ins 17. Jahrhundert hinein mehr vergiftet als der Streit um die Stigmatisierung, den Johann Fischart in seinem *Barfüsser Secten vnd Kuttenstreit* (ca. 1570/71) süffisant-sarkastisch kommentiert hat.[25]

Die Franziskaner bestanden darauf, nur Franz von Assisi sei *corporaliter* stigmatisiert worden – das ging dann soweit, dass der aus

[24] Feld H., *Franziskus von Assisi und seine Bewegung* (Darmstadt: 1997) 268. Vgl. außerdem Thomas von Celano, „Vita primi S. Francisci", *Analecta franciscana* 10 (1926–1941) 72.

[25] Fischart J., *Sämtliche Werke Band 1*, hrsg. von H.-G. Roloff – U. Seelbach – W.-E. Spengler, Berliner Ausgaben (Bern-Berlin: 1993) 107–135.

Abb. 9a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 39r.

Abb. 9b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 29v.

dem Franziskanerorden stammende Papst Sixtus IV. 1475 strikt jegliche Darstellung der Stigmatisierung Caterinas in Wort und Bild untersagte –, während die Dominikaner, voran Raimund von Capua, betonten, die Stigmatisierung Caterinas sei auf eine symbolische Weise erfolgt. Es heißt denn auch im Kapitel 37 in dem Bericht, den Caterina von ihrer Stigmatisierung gibt:

> Nement war/ da sach ich, daz der her an dem creütz vor mir stund, vnd sach fünf flüss flüssend von seinen hailligen fünf wonden, die waren durch sichtig vnd doch plutt var/ vnd die selben fünff wonden vnd flüß flussen mir von seinen hailligen fünff wunden in mein hertz vnd in mein hend vnd auch in mein füß/ [. . .] E daz der schein oder die roßen varben flüs ja zu mir kamen, da wurden sy verwandlet in ain lautters liecht/ aber der streel oder wunden zaichen kam kains in mein seitten/ wann die funff zeichen giengen im auß seiner gerechten seitten den gerichten weg zu der glinggen seitten durch mein hertz (Bl. 39va/b).

Wie in 78 A 14 scheint auch im Holzschnitt des Drucks das Kreuz auf die Bildmitte zuzustürzen, allerdings nicht von links nach rechts, sondern seitenverkehrt von rechts nach links [Abb. 9b]. Hatte der Zeichner von 78 A 14 das Geschehen ins Freie verlegt, so deutet die Apsis im Hintergrund des Holzschnitts an, dass die Stigmatisierung dem begleitenden Text zufolge in einer Kirche – Santa Cristina in Pisa – stattfand. Die sechs Flügelpaare von 78 A 14 hat Schäufelein auf vier reduziert.

Lässt man die bisherigen Abbildungen Revue passieren, so fällt die Neigung des Handschriftenillustrators auf, aus dem vorgegebenen Kontext auszubrechen und dem Text eine neue theologische Deutungsebene, gleichsam einen non-verbalen Subtext hinzuzufügen. Diese Vorgehensweise lässt sich auch bei der letzten hier vorzustellenden Miniatur konstatieren, die zum Kapitel 67 („Da sant der pabst vrbanus nach katerinen vnd nam rat von ir“) gehört und die auf fol. 88 verso oben angebracht ist. Die Textstelle, auf die sich die Illustration bezieht, steht auf dem folgenden Blatt. Sie lautet:

> Da sy der papst ersach, waz er gar fro vnd patt sy, daz sy ettwas rett vor jm vnd vor den cardinälen, waz ir gott geb zu reden von der widerwerttikait wegen, die sich angefangen hett in der hailligen cristenhait. nempt war/ da wart sy kuntlichen reden vnd sterkket ainen jettlichen besunder mit iren wortten [. . .] von der red wart der babst ser erfräwt, vnd da sy nun hett uß gerett, da kort sich der paubst zu denen cardinalen vnd sprach zu jn: nement war, lieben brüder, wir werden pillich gestrauft vor dem göttlichen angesicht/ daz wir als forchtig sind/ wan daz frölin schendet vns allsampt/ [. . .] (fol. 89ra/b)

Der Illustrator löst seine Aufgabe, indem er die Anzahl der abzubildenden Personen auf drei reduziert, Caterina, den Papst und einen Kardinal. Nun wäre der Handschriftenmaler von seinen künstlerischen Fähigkeiten her durchaus in der Lage gewesen, eine größere Menschenmenge in den von zwei Kolumnen begrenzten Raum hineinzukomponieren – im Kapitel 61 („Da prediget sy den kartusern“) etwa hat er ein mehrreihiges Mönchsauditorium dargestellt, vor dem Caterina eine Predigt hält. Wenn er sich im vorliegenden Beispiel auf nur drei Personen beschränkt, so kann man dahinter eine bewusste Absicht vermuten. Ein Raum mit angeschnittener Balkendecke öffnet sich durch eine Tür links und drei Fenster in der Mitte nach außen [Abb. 10a]. In der linken Bildhälfte steht Caterina, in der rechten sitzen der Kardinal und der Papst, erkenntlich an seiner Tiara, auf einem Baldachinthron. Das Auffällige an dieser Darstellung ist, dass der Kardinal nicht neben oder vor dem Papst positioniert ist, sondern paritätisch mit ihm auf einer gemeinsamen Thronbank Platz gefunden hat. Die hierarchische Gleichwertigkeit wird noch dadurch unterstrichen, dass beide Gestalten einander zugewandt sind. Die Mimik ihrer Hände macht deutlich, dass sie sich in einem Gespräch miteinander befinden.

Erinnern wir uns an den historischen Hintergrund der Handschrift 78 A 14: Sie ist in der Zeit nach dem Konstanzer Konzil entstanden, mit dem das Große Abendländische Schisma beendet worden war. Ein konziliares Gremium hatte die kirchliche Spaltung überwunden und einen neuen Papst eingesetzt. Dadurch, dass der Illustrator Kardinal und Papst gemeinsam auf einem Thron Platz nehmen lässt, verleiht er der konziliaren Idee einen prägnanten Ausdruck, der durch die Anwesenheit Caterinas noch verstärkt wird. Sie vertritt als Terziarin die Laien, sie ist durch die Tür hinter ihr aus der Welt gekommen und kehrt in diese wieder zurück. Die drei gleich hohen Fenster im Hintergrund sind nicht zufälliges architektonisches Dekor, sondern sie symbolisieren entsprechend der Theorie des Marsilius von Padua[26] eine Kirche, die sich gleichberechtigt aus den Laien, der Geistlichkeit und dem Papst zusammensetzt. Im Kapitel 67 des *Geistlichen Rosengartens* findet sich keine Stelle, die eine solche Deutungsmöglichkeit zuließe, es geht in diesem Kapitel vielmehr darum, dass Caterina angesichts des drohenden Schismas von Papst Urban VI. nach Rom berufen

[26] Zu Laizismus und Konziliarismus bei Marsilius von Padua vgl. Lagarde G. de, *La naissance de l'esprit laïque* (Louvain: 1956–1970); Sieben H.J., *Die Konzilsidee des lateinischen Mittelalters 847–1378* (Paderborn: 1984).

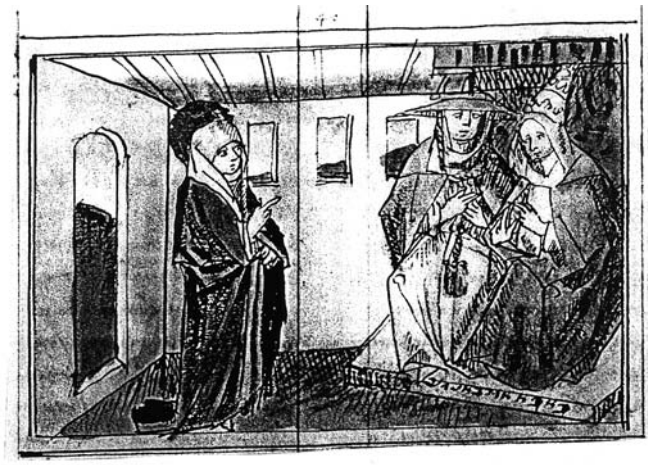


Abb. 10a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 88v.

Abb. 10b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 67r.

wird und eine Rede hält, in der sie dem Papst und seinen Kardinälen Mut zuspricht. Der Text ist in der historischen Situation des gerade ausgebrochenen Schismas angesiedelt, während die Illustration einen Bezug zu den laizistisch-konziliaren Bestrebungen in der Kirche post schisma herstellt.

Schäufelein verlässt die von dem Handschriftenillustrator eingebrachte Deutungsebene nicht, er übernimmt vielmehr die konziliare Intentionalität der Miniatur und lässt Papst und Kardinal gemeinsam auf einem Thron sitzen [Abb. 10b]. Die Position der Figuren behält der Holzschneider bei, links Caterina, rechts Kardinal und Papst, wobei es dem hochrechteckigen Format des Holzschnitts geschuldet ist, dass die drei Gestalten enger zusammengerückt sind als in der Vorlage. Die drei symbolträchtigen Fenster der Miniatur fehlen im Holzschnitt.

Soweit der Vergleich der Illustrationen in Handschrift und Druck. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist es, dass der Federzeichner des Berliner Manuskripts dreiundvierzig Abbildungen vorlegt, die er in regelmäßigem Abstand von Blatt 1v bis Blatt 100v plaziert, und dass er den Rest des Textes, der immerhin noch neun Blätter umfasst, nicht mehr illustriert. Heißt es, die kognitiv-formalen Steuerungsmöglichkeiten einer Handschrift zu überfordern, wenn man hier eine zahlensymbolische Absicht vermutet? Die Quersumme von 43 ergibt sieben – sieben ist die Zahl für die abgeschlossene Schöpfung und damit auch für das abgeschlossene Lebenswerk Caterinas, während 100 für die Vollendung schlechthin steht. Petrus Bungus bemerkt dazu in seiner Zahlensymbolik von 1599: “In scripturis etiam diuinitus inspiratis, tum temporum, tum rerum, de quibus agitur, perfectionem Centenarius insinuat.“[27] Sollte in 78 A 14 eine zahlensymbolische Absicht existieren, so hält sich Schäufelein in jedem Fall nicht daran – er setzt ans Ende des Legendentexts den Titelholzschnitt, allerdings ohne Rahmung, und verwendet sechs weitere Holzschnitte noch einmal, um die folgende Predigt zu illustrieren.

Kehren wir nach der Beschreibung von Handschrift und Druck zur Einleitung zurück und fragen uns, ob sich das dort skizzierte Perzeptionsmodell auf die vorgestellten Beispiele übertragen lässt. In der Handschrift wie im Druck haben wir es mit zwei unterschiedlichen

[27] Bungus P., *Numerorum mysteria. Nachdruck der Ausgabe Bergamo 1599*, hrsg. und eingel. von U. Ernst (Hildesheim-Zürich-New York: 1983) 573.

Ebenen zu tun: Zunächst ist da das abstrakte Zeichensystem Schrift, dann das gegenständliche Zeichensystem Bild. Beide Zeichensysteme sind aufeinander bezogen und verweisen gegenseitig aufeinander, wobei die Illustration neue, im Text nicht angelegte Bezüge herstellen kann. Hierbei ist aber festzuhalten, dass solche in dem einen Medium vorgenommenen extratextuellen Relationen in dem anderen Medium wieder zurückgenommen werden können. Erinnert sei an den Topos vom Hortus conclusus und das Thema Konziliarismus: Mit Hilfe des Bildes vermag der Handschriftenillustrator komplexe Sachverhalte anzusprechen, ohne dass er eine längere Abhandlung in den Text einschieben müßte. Dem Bild kommt, indem es beim Betrachter ein bereits vorhandenes und gespeichertes Wissen aufruft, die Aufgabe des Verkürzens[28] und des unmittelbaren affektiven Verdichtens[29] zu. Der Holzschneider des Drucks verzichtet auf eine solche thematische Ausweitung durch das Bild und bleibt innerhalb des vom Erzähltext vorgegebenen Rahmens.

Die Klammer, das Scharnier zwischen beiden Zeichensystemen bildet die formale Disposition des Textes, jenes aus leeren und ausgefüllten Flächen bestehenden Abstraktums, das die Intentionalitäten von Text und Bild koordiniert. Im Hirn des Lesers/Betrachters werden diese Intentionalitäten verortet, und zwar vermittels des sensus communis, der die Informationen zu den Hirnventrikeln leitet, in denen phantasia und aestimatio angesiedelt sind. Die vis aestimativa vollzieht die Umwandlung der von außen kommenden Informationen in einen Erkenntnis- und Handlungsprozess. Die formalen Erkenntnissteuerungssysteme, die eine solche Umwandlung ermöglichen, funktionieren in der Handschrift wie im Druck nach denselben Prinzipien, ein medialer Paradigmenwechsel lässt sich beim Wechsel von der Handschrift in den Druck nicht feststellen.

---

[28] Was Quintilian für den sprachlichen Bereich, für die Metapher, festgehalten hat, dass sie nämlich eine „brevior similitudo" sei, gilt erst recht für die flächigfigürliche Darstellung, das Bild. Vgl. Quintilianus M.F., *Institutionis oratoriae libri 12*, edidit L. Rademacher, pars 2, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Teubneriana (Lipsiae: 1965) VIII, 6, 8: „In totum autem metaphora brevior est similitudo" (S. 115).

[29] Vgl. Cicero, M.T., *Rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.S. Wilkins. Tom. 1 libros de oratore tres continens*, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis (Oxonii: 1963) II, 358: „[. . .] qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur [. . .]. Qua re ne in re nota et pervulgata multus et insolens sim, locis est utendum multis, inlustribus, explicatis, modicis intervallis; imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint; [. . .]".

Auswahlbibliografie

Albertus Magnus, *Opera omnia, ed. cura Augusti Borgnet. Vol 5: Mineralium. De anima. Philosophia pauperum. Liber de apprehensione* (Parisiis: 1890).

Alsted, J.H., *Encyclopaedia. Vol. 4. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Herborn 1630 mit einem Vorwort von W. Schmidt-Biggemann und einer Bibliographie von J. Jungmayr* (Stuttgart-Bad Cannstatt: 1990).

Benzing J., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12 (Wiesbaden: 1982).

Bianchi L. – Giunta D., *Iconografia di Santa Caterina da Siena* (Roma: 1988).

Brettle S., *San Vicente Ferrer und sein literarischer Nachlaß*, Vorreformationsgeschichtliche Forschungen 10 (Münster: 1924).

Bungus P., *Numerorum mysteria. Nachdruck der Ausgabe Bergamo 1599*, hrsg. und eingel. von. U. Ernst (Hildesheim-Zürich-New York: 1983).

Cicero, M.T., *Rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.S. Wilkins. Tom. 1 libros de oratore tres continens*, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis (Oxonii: 1963).

Fages P.H.O., *Histoire de Saint Vincent Ferrier* (Louvain: 1901).

Feld H., *Franziskus von Assisi und seine Bewegung* (Darmstadt: 1997).

Fischart J., *Sämtliche Werke Band 1*, hrsg. von H.-G. Roloff – U. Seelbach – W.-E. Spengler, Berliner Ausgaben (Bern-Berlin: 1993).

Helbling H., *Katharina von Siena. Mystik und Politik* (München: 2000).

Juhnke L., *Geschichte des Dominikanerklosters St. Katharina in Augsburg mit Berücksichtigung von Patriziat, Reform und Geistesleben* (Augsburg: 1958).

Jungmayr J., *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Handschriften im Kupferstichkabinett Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin* (Magisterarbeit TU Berlin: 1975).

——, *Die Legenda Maior (Vita Catharinae Senensis) des Raimund von Capua*, 2 Bde (Berlin: 2004).

Knape J., „Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)“, in Bies W. – Jung H. (Hrsg.), *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*, Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, Ergänzungsband 2 (Wiesbaden: 1989) 133–178.

Künzle P., *Heinrich Seuses Horologium sapientiae. Erste kritische Ausgabe unter Benutzung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer*, Spicilegium Friburgense 23 (Freiburg/Schweiz: 1977).

Lagarde G. de, *La naissance de l'esprit laïque* (Louvain: 1956–1970).

Lehmann-Haupt H., *Schwäbische Federzeichnungen* (Berlin: 1929).

Neuber W., „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie“, in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Frühe Neuzeit 15 (Tübingen: 1993) 353–372.

Oldenbourg M.C., *Die Buchholzschnitte des Hans Schäufelein. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen mit einem Anhang über die Buchholzschnitte des Monogrammisten IS mit der Schaufel*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Baden-Baden: 1964).

Paas J.R. (Hrsg.), *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit* (Augsburg: 2001).

Quintilianus M.F., *Institutionis oratoriae libri 12. Edidit L. Rademacher*, 2 partes, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Teubneriana (Lipsiae: 1965).

Ree A.W. van, „Raymond de Capoue. Eléments biographiques“, *Archivum fratrum praedicatorum* 33 (1963) 159–241.

Robert von Lecce (Roberto Carracciolo), *Opere in volgare. A cura di Enzo Esposito*, Biblioteca di scrittori salentini I, 4 (Galatina: 1993).

Hans Schäufelein, *Vorträge gehalten anläßlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtage in der Zeit vom 14. Mai bis 15. Mai 1988* (Nördlingen: 1990).

Schreyl, K.H., *Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk*, 2 Bde. (Nördlingen: 1990).

Sieben H.J., *Die Konzilsidee des lateinischen Mittelalters 847–1378* (Paderborn: 1984).

Thomas von Celano, „Vita primi S. Francisci“, *Analecta franciscana* 10 (1926–41) 1–117.

Vinzenz Ferrer, *Œuvres de Saint Vincent Ferrier*, hrsg. von P.H.O. Fages, 2 Bde. (Paris: 1909).

Vinzenz von Beauvais (Vincentius Bellovacensis), *Speculum quadruplex sive speculum maius. Vol. 1*: *Speculum naturale. Reprint der Ausg. Duaci 1624* (Graz: 1964).

Wescher P., *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin* (Leipzig: 1931).

Walther H., *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung. Teil 4*, Carmina medii aevi posterioris latina II, 4 (Göttingen: 1966).

TECHNIKEN DER LESERLENKUNG UND -SELEKTION IM VOLKSSPRACHIGEN BUCH DER GEGENREFORMATION UM 1600

Kai Bremer

Obwohl Fragen der Rezeption in Studien zum religiösen Schrifttum der Reformation und des konfessionellen Zeitalters üblicherweise große Aufmerksamkeit erfahren,[1] ist die Steuerung der Rezeption durch den Verfasser wie durch den Drucker darin bisher nur ungenügend aufgearbeitet worden.[2] Darstellungstechniken, die das laute Lesen befördern und unterstützen, gilt dabei nahezu traditionell besondere Aufmerksamkeit. Durch sie seien die Laien mit reformatorischem Gedankengut vertraut gemacht worden.[3] Ob sich diese Techniken in gegenreformatorischen Büchern ebenfalls finden, ist bisher – soweit ich sehe – nicht näher untersucht worden. Außerdem stellt sich wegen der zunehmenden Ausgrenzung fremdkonfessioneller Leser aus dem Rezeptionsspektrum konfessionalistischer Bücher[4] die Frage, auf welche Weise Leserselektion in diesen Texten aktiv betrieben wurde. Beim Blick etwa auf die Gestaltung der Titel der unterschiedlichen lateinischen und der deutschen Ausgaben der *Lutherkommentare* von Johannes Cochlaeus (zuerst Mainz 1549) zeigt sich, mit welch einfachen wie effektiven Mitteln die Rezeption dieses kontroverstheologischen Standardwerks des 16. Jahrhunderts variiert

---

[1] Moeller B., „Die frühe Reformation als Kommunikationsprozess", in Boockmann H. (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, Dritte Folge 206 (Göttingen: 1994) 148–164.

[2] Eine wichtige Ausnahme: Moeller B. – Stackmann K., *Städtische Predigt in der Frühzeit der Reformation. Eine Untersuchung deutscher Flugschriften der Jahre 1522 bis 1529*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, Dritte Folge 220 (Göttingen: 1996) 226–283.

[3] Zedelmaier H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit", in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Frühe Neuzeit 64 (Tübingen: 2001) 11–30.

[4] Dazu meine Dissertation *Religionsstreitigkeiten. Studien zu volkssprachlichen Streitschriften-Kontroversen zwischen altgläubigen und evangelischen Theologen im 16. Jahrhundert* (Diss. Göttingen: 2002).

und gesteuert werden konnte.[5] Und bekanntlich wurde mit Possevinos *Bibliotheca selecta* (1593), wie es der Titel dieses Werkes bereits ankündigt, Selektion als gelehrte Praxis etabliert.[6] Vor diesem Hintergrund scheint es geboten, Leserlenkung und -selektion gleichberechtigt als rezeptionssteuernde Techniken darzustellen und zu untersuchen, die dem Zweck dienen, die konfessionelle Position des einzelnen Buches klar zu benennen und es dadurch zu vervorten.[7]

Im Zentrum dieser Studie stehen drei Texte des Jesuiten Georg Scherer. Scherer, 1540 geboren, war einer der ersten Wiener Jesuiten-Schüler, er war wohl auch Kammerdiener von Petrus Canisius. In den letzten 20 Jahren des 16. Jahrhunderts war er einer der bekanntesten Jesuiten im oberdeutschen Raum, Hofprediger und Beichtvater in Wien.[8] Seine volkssprachigen Predigten, Traktate, Streitschriften sowie sein deutscher Katechismus wurden vielfach gedruckt, übersetzt und in einer umfangreichen zweibändigen Schriftensammlung in Folio publiziert. Es folgten nach Scherers Tod außerdem noch zwei Predigtsammlungen. Verhältnismäßig viele Exemplare davon haben sich in prächtigen Einbänden erhalten, was ebenso wie die zahlreichen Nachdrucke im 17. Jahrhundert und die nachweisliche Rezeption Scherers etwa durch Jacob Gretser und Abraham a Sancta Clara seine Bedeutung als volkssprachiger Schriftsteller des so grundlegend auf das Lateinische ausgerichteten Jesuitenordens belegen mag.[9]

---

[5] Bremer K., „Im Spannungsfeld von Historie, Kommentar und Kontroverstheologie: das Geschichtswerk des Johannes Cochlaeus", *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 33, 2 (2001), 221–235.

[6] Grundlegend: Zedelmaier H., *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der Frühen Neuzeit*, Beihefte zum AKG 33 (Köln-Weimar-Wien: 1992); ferner: Bremer K., „Von der polemischen Agitation für den ‚Tagesbedarf' zur *Bibliotheca selecta*. Ein Forschungsabriss anhand einiger Drucke der katholischen Polemik aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel", *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 25 (2000) 81–94; ergänzend zur Zensur als gelehrte Praxis: Tortarolo E., „Zensur als Institution und Praxis im Europa der Frühen Neuzeit. Ein Überblick", in Zedelmaier – Mulsow, *Die Praktiken der Gelehrsamkeit* 277–294.

[7] Anregend, wenn auch für die vorliegende Studie nicht im Einzelfall einschlägig: Giesecke M., *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt a. M.: 1998), Kap. 6.5 „Die Informationstransformation durch den Markt", 640–45; Kap. 6.6 „Die typographische Programmierung sozialen Handels und Erlebens" 646–655.

[8] Zur Biographie Scherers: Duhr B., *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, Bd. 1 (Freiburg/Br.: 1907) 798–820; Müller P., *Ein Prediger wider die Zeit. Georg Scherer* (Wien: 1933); Mierau G., *Das publizistische Werk von Georg Scherer S.J. (1540–1605)* (Diss. Wien: 1969).

[9] Seine Schriften verzeichnet in: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie*,

Die drei ausgewählten Drucke Scherers sind gezielt aus drei unterschiedlichen rhetorischen[10] Textsorten ausgewählt. Gemeinsam ist ihnen, dass auf ihren Titelblättern Holzschnitte das übliche Ensemble aus Titel, Verfassernamen und Impressum ergänzen. Das hebt sie deutlich von der großen Masse der meisten theologischen Gebrauchstexte sowohl katholischer, vor allem aber protestantischer Provenienz ab.

Die *Rettung der Jesuiter Vnschuld wider die Gifftspinnen Lucam Osiander*[11] [Abb. 1] wurde 1586 erstmals publiziert. Die knapp 80 Seiten lange Streitschrift ist die Reaktion auf die *Warnung Vor der Jesuiter blut durstigen Anschlägen vnnd bösen Practicken*[12] des württembergischen Hofpredigers Lucas Osiander gegen den Jesuitenorden. Streitanlass ist ein Bild, das die Prager Jesuiten Kaiser Rudolph II. zu seiner verhältnismäßig spät erfolgten Aufnahme in den Orden vom Goldenen Vlies schenkten.[13]

Der *Lutherische BettlerMantel* von 1588[14] [Abb. 2] ist eine religionspolemische Flugschrift, die auf ein Flugblatt zurückgeht und lediglich acht Seiten lang ist. Das Flugblatt bildet seinerseits das Titelblatt des *Lutherischen BettlerMantels*. Im Text wird der lutherischen Lehre ihre ‚Flickenhaftigkeit' vorgeworfen, der die Einheit und Unversehrtheit der katholische Kirche gegenübersteht – ein Topos der Ketzerpolemik.[15] Um diese Schrift entbrannte ebenfalls ein heftiger Religionsstreit.[16]

---

par. A. et A. de Backer, nouvelle édition par C. Sommervogel, Tom. VII (Bruxelles-Paris: 1896), 746–765.

[10] Zur Kategorie des Intentionalen und zur Bedeutung der Zweckformen innerhalb der frühneuzeitlichen Literaturlandschaft grundlegend Barner W., *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen* (Tübingen: 1970) 74–83.

[11] Scherer G., *Rettung der Jesuiter Vnschuld wider die Gifftspinnen Lucam Osiander* (Ingolstadt: 1586).

[12] Osiander L., *Warnung Vor der Jesuiter blut durstigen Anschlägen vnnd bösen Practicken/ Durch wölche sie die Christliche/ reine/ Euangelische Lehr sambt allen denen/ so sich zu derselben offentlich bekennen/ außzutilgen/ vnd des Römischen Antichrists tyrannisch Joch der Christenheit widerumb auff zutringen vnderstehen* (Tübingen: 1585); zuvor bereits Osiander L., *Warnung/ Vor der falschen Lehr/ vnd Phariseischen Gleißnerey der Jesuiter* (Tübingen: 1568).

[13] Vgl. Vocelka K., *Die politische Propaganda Kaiser Rudolphs II. (1576–1612)* (Wien: 1981); Bremer, *Religionsstreitigkeiten* 136–141.

[14] Scherer G., *Der Lutherische BettlerMantel* (Ingolstadt: 1588).

[15] Zur Verbreitung dieser Metapher vgl. Heitmeyer E., *Das Gesangbuch von Johann Leisentrit 1567. Adaption* [!] *als Merkmal von Struktur und Genese früher deutscher Gesangbuchlieder* (St. Ottilien: 1988) 129, Anm. 285.

[16] Vgl. Wessel K., *Streittechniken in den Schriften Georg Scherers (1540–1605)* (Magisterarbeit Göttingen: 1997) 79–85.

Rettung der Jesuiter

Vnschuld wider die Gifftspinnen Lucam Osiander.

Durch

Georgen Scherer Societatis IESV Theologum.

Ich Rosen hab ein edlen Safft/
Dem Menschen gib ich Stärck vnd Krafft.
Erfrisch jhm Augen / Hertz vnd Blut/
Bin gar zu vilen Sachen gut.
Von Aertzten wirdt ich hoch geacht/
Die Binn auß mir süß Hönig macht.
Eins aber mich bekümmert hart/
Die Spinnen daß sie hat die Art.
Was sie in meinen Blättern findt/
In lauter Gifft verkehret gschwindt.
Daran ich doch vnschuldig bin/
Niemandt zuschaden steht mein Sinn.

Esaiæ 5.

Væ qui dicitis malum bonum, & bonum malum.
Wehe euch/die böses gůt/vnd gůtes böß heissen.

Mit Röm. Kay. May. Gnad vnd Freyheit.

Gedruckt zů Ingolstadt / durch David Sartorium. Anno M. D. LXXXVI.

Abb. 1. Georg Scherer, *Rettung der Jesuiter Vnschuld wider die Gifftspinnen Lucam Osiander* (Ingolstadt, David Sartorius: 1586), Titelseite.

Abb. 2. Georg Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel* (Ingolstadt, Wolfgang Eder: 1588).

Die *SCALA IACOB* von 1595[17] [Abb. 3] geht auf zwei Predigten Scherers zurück und ist mit 50 Seiten Länge vom Umfang her zwischen den beiden anderen Schriften einzuordnen. Sie wurde von Sebastian von Baden, Abt des Prämonstratenser-Klosters Bruck herausgegeben. Ihm lag die Predigt, vermutlich in Form einer Handschrift, vor. Inwieweit er in den Text eingegriffen hat, wissen wir nicht. Doch scheint mir dies vor dem Hintergrund der dargelegten Fragestellungen wenig relevant zu sein, da der Text durch typische Merkmale der Leserlenkung gekennzeichnet ist. Inhaltlich geht es in der Schrift um die Himmelsleiter Jakobs nach *Genesis* 28,12ff. Jakob sieht im Traum eine Leiter, die bis zum Herrn reicht, der Jakob das Land, auf dem er liegt, als Heimat seines Volkes schenkt. Auf der Leiter gehen Engel auf und ab. Dieser Traum veranlasst Jakob zur Errichtung eines Steinmals – die Stätte Betel, das „Haus Gottes" wird begründet. In Scherers Text sind allerdings die einzelnen Stufen und nicht der biblische Hintergrund Gegenstand der Predigt.[18] Die Stufen werden mit einzelnen Voraussetzungen und Eigenschaften bezeichnet, die zum Erreichen des Himmelsreiches notwendig sind (Glaube, Taufe, Demut usw., am Ende steht der Gehorsam).

Leserlenkung und -selektion im Text

In einem ersten Schritt sollen typische Merkmale vor allem der Leserlenkung in den vorgestellten Texten präsentiert werden. Erst im zweiten Teil werden die Titelblätter untersucht. Dieses Vorgehen ist dem Sachverhalt geschuldet, dass in diesem Teil vornehmlich bekannte Techniken eingesetzt werden, deren Funktionen präzisiert werden sollen. Außerdem ergeben sich einige Pointen der Titelblatt-Gestaltung erst, wenn man ein wenig mit dem Text vertraut ist.

Scherers Schriften sind durch verschiedene Paratexte[19] gekennzeichnet, namentlich durch umfangreiche Widmungsbriefe, durch

---

[17] Scherer G., *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck a. d. Thaya: 1595).

[18] Die Himmelsleiter war außerdem Gegenstand zahlreicher Flugblätter, vgl. Harms W. (Hrsg.), *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 3 (Tübingen: 1989) Nr. 100–102.

[19] Genette G., *Paratexte* mit einem Vorwort von H. Weinrich, aus d. Franz. von D. Hornig (Frankfurt a. M.: 1989); vgl. dazu auch den Beitrag von Dietmar Till im vorliegenden Band.

Abb. 3. Georg Scherer, *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck, Prämonstratenser Kloster: 1595), Titelseite.

Vorreden an den christlichen Leser und durch abschließende Zusammenfassungen und Abschlussgebete. Die *Rettung der Jesuiter Vnschuld* wird außerdem durch einen schematischen Überblick über die weltweiten Niederlassungen des Jesuitenordens ergänzt,[20] der dem Zweck dient, dem Vorwurf Osianders zu begegnen, der Orden operiere quasi heimlich. Dieses Schema mag außerdem Ausdruck für die Autorität des Ordens sein. Denn immerhin dokumentiert Scherer auf diese Weise die gewaltige Expansion der Societas Jesu in den ersten gut vierzig Jahren seit ihrer Gründung, die ohne weltliche, also vornehmliche fürstliche Unterstützung nicht zu leisten gewesen wäre.

Autoritätsbeleg – diese Funktion kommt ebenso den Dedikationen zu. Scherer wählt in aller Regel fürstliche Dedikationsadressaten.[21] Im Falle der *Rettung der Jesuiter Vnschuld* ist dies Wilhelm Herzog von Bayern, der nur wenige Tage nach Rudolph II. in den habsburgischen Hausorden aufgenommen wurde. Durch die Wahl dieses Widmungsadressaten stellt Scherer einen personellen Bezug zum Streitgegenstand her – mit dem Ziel, das große Ansehen zu dokumentieren, das die Jesuiten beim Herzog genießen. Den *Lutherischen BettlerMantel* widmet Scherer Jeremias Leutner, Mitglied im Wiener Stadtrat und Spitalmeister. Da der *Lutherische BettlerMantel* nicht zuletzt wegen seines Flugschriftencharakters an deutlich geringer gebildete Leser und Zuhörer adressiert ist, darf davon ausgegangen werden, dass Scherer auch diesen Widmungsempfänger sehr gezielt ausgewählt hat, nämlich im Hinblick auf die religiöse Laienbildung, vermutlich direkt im Wiener Spital: „Hab ich solchs im Namen GOTTES geschehen lassen/ dasselbig aber dem Herren nicht allein wegen der alten Freundschafft sondern auch darumb/ daß ihr im allhieigen gemeyner Statt Bürgerspittal/ Ampthalben allerley Ursach habt/ damit guts zuschaffen [. . .].“[22]

Im Hinblick auf die Paratexte wird deutlich, wie schwer es ist, konkret zwischen Leserlenkung und -selektion zu trennen. Der durch die Vorreden zum Ausdruck gebrachte Autoritätsanspruch mag protestantische Leser bereits bei der Lektüre der Vorreden vom Weiterlesen

---

[20] Scherer, *Rettung*, 65–71.

[21] Grundlegend bekanntlich: Schottenloher K., *Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts* (Münster: 1953).

[22] Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel*, in der Widmungsadresse an Leutner, Rückseite des Titelblatts.

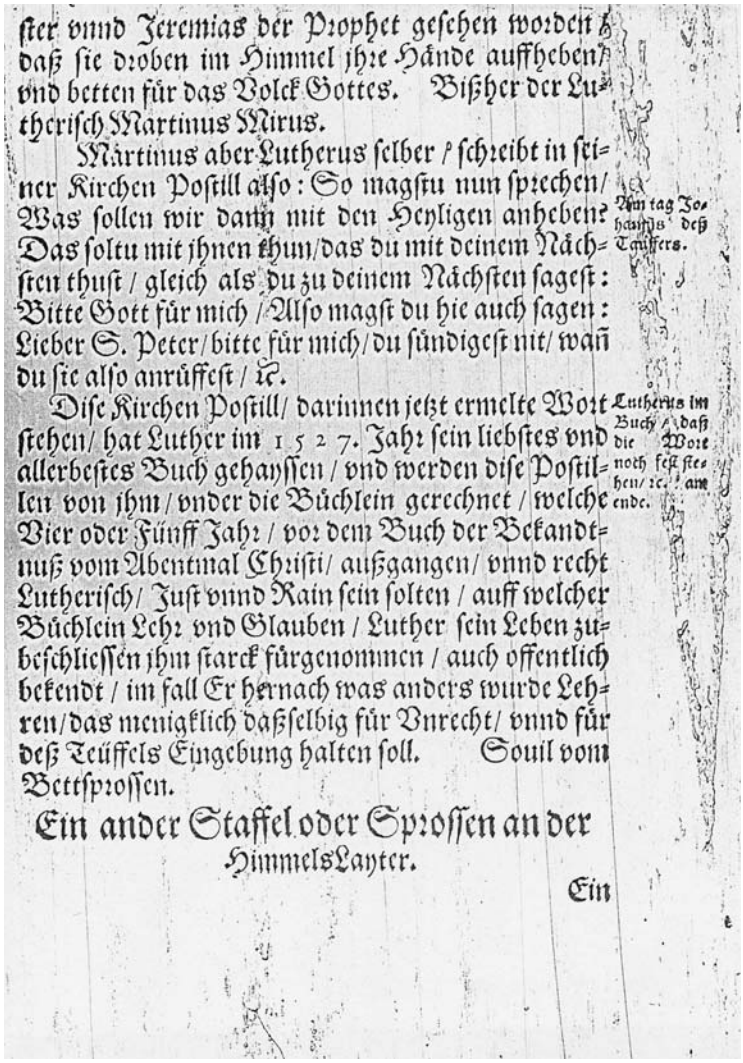
abgehalten haben, während katholische Leser mittels der Dedikationen durch den behandelten Inhalt bereits auf den Haupttext eingestimmt und vorbereitet werden, weil der Vorrede funktional eine der *narratio* vergleichbare Qualität zukommt.

In protestantischen Traktaten und Streitschriften sind seltener Paratexte der vorgestellten Art zu finden. In diesen beschränken sich die Verfasser in aller Regel auf eine äußerst knapp gehaltene Ansprache an den christlichen Leser, wenn sie denn nicht sofort den Haupttext eröffnen. Deswegen halte ich es für angebracht, von einer gezielten Leserlenkung mittels Paratexten im Hinblick auf das volkssprachige, gegenreformatorische Buch am Ende des 16. Jahrhunderts zu sprechen, nicht aber im Hinblick auf das protestantische.

Theologische Schriften dieser Zeit sind nicht das non plus ultra der Druckkunst. Überschriften als Hilfsmittel zur Orientierung im Text werden nur selten und wenig effektiv verwandt. In der *SCALA IACOB* wird dies besonders deutlich, weil zwar jede Sprosse von der nächsten mittels Überschrift getrennt ist, doch wird nicht einmal der Gegenstand oder die Nummer der je folgenden Sprosse in der Überschrift erwähnt. Statt dessen lauten die Überschriften stereotyp „Ein ander Sprossen an der HimmelsLayter" – es fehlt also ein eigenständiger Kapiteltitel. Der geringe drucktechnische Aufwand für die Überschriftengestaltung zeigt sich in der *SCALA IACOB* auf Blatt C iiij (recto), wo eine Überschrift gar die Seite beschließt [Abb. 4]. Im *Lutherischen BettlerMantel* werden die einzelnen ‚Flicken' des Bettlermantels, die markanten Einzelstücke der ketzerischen ‚Flickenlehre', absatzweise vorgestellt und durch römische Ziffern in Form von Marginalien am Textrand kenntlich gemacht.[23]

Marginalien dienen selbstverständlich größtenteils zum Beleg der Zitate aus der Heiligen Schrift, aus den Kirchenvätern sowie, wo geboten, aus den gegnerischen Schriften und aus denen weiterer Reformatoren, allen voran denen Luthers. Im *Lutherischen BettlerMantel* steht zu Beginn ein Luther-Zitat als Beleg für den ketzerischen ‚Flicken'. Dieser wird durch Bibel- und eine Fülle von Kirchenväter-Zitaten widerlegt. Für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind

[23] Außerdem wird zu Beginn des entsprechenden Absatzes die Nummer des Flicken genannt; Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel* fol. 1v: „Zum andern/ daß die Lutherischen Predicanten lehren/ Es sey nichts mit denen von der Kirchen auffgesetzten vnd verordneten Fasttägen [. . .]."



ſter vnnd Jeremias der Prophet geſehen worden / daß ſie droben im Himmel jhre Hände auffheben / vnd betten für das Volck Gottes. Bißher der Lutheriſch Martinus Mirus.

Märtinus aber Lutherus ſelber / ſchreibt in ſeiner Kirchen Poſtill alſo: So magſtu nun ſprechen / Was ſollen wir dann mit den Heyligen anheben? Das ſoltu mit jhnen thun / das du mit deinem Nächſten thuſt / gleich als du zu deinem Nächſten ſageſt: Bitte Gott für mich / Alſo magſt du hie auch ſagen: Lieber S. Peter / bitte für mich / du ſündigeſt nit / wañ du ſie alſo anrüffeſt / ꝛc.

Am tag Johannis deß Tauffers.

Diſe Kirchen Poſtill / darinnen jetzt ermelte Wort ſtehen / hat Luther im 1527. Jahr ſein liebſtes vnd allerbeſtes Buch gehayſſen / vnd werden diſe Poſtillen von jhm / vnder die Büchlein gerechnet / welche Vier oder Fünff Jahr / vor dem Buch der Bekandtnuß vom Abentmal Chriſti / außgangen / vnnd recht Lutheriſch / Juſt vnnd Rain ſein ſolten / auff welcher Büchlein Lehr vnd Glauben / Luther ſein Leben zubeſchlieſſen jhm ſtarck fürgenommen / auch offentlich bekendt / im fall Er hernach was anders wurde Lehren / das menigklich daßſelbig für Vnrecht / vnnd für deß Teüffels Eingebung halten ſoll. Souil vom Bettſproſſen.

Lutherus im Buch / daß die Wort noch feſt ſtehen / ꝛc. am ende.

Ein ander Staffel oder Sproſſen an der HimmelsLayter.

Ein

Abb. 4. Georg Scherer, *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck, Prämonstratenser Kloster: 1595), fol. [ciiii r]: Überschrift am Seitenende.

allerdings Marginalien, die nicht dem Beleg dienen. Sie ersetzen teilweise fehlende Überschriften, indem sie bei der strukturellen oder inhaltlichen Orientierung im Text helfen sollen; Neben dem Text steht dann „conclusio" oder ähnliches. Im Falle der *Rettung der Jesuiter Vnschuld* findet man wiederholt als Marginalie „Antwort" – ein Hinweis auf die dialogische Anlage von Streitschriften, in denen viel Platz auf die passagenhafte Zitierung des gegnerischen Textes verwandt wird. Als es um die Funktion des Papstes geht, fasst Scherer die Position seines Gegners mit der Marginalie „Gott bedörffe keines Statthalters" (S. 9). zusammen. Einen grundlegend anderen Typ bieten Marginalien, die den Text, bevorzugt ein Zitat aus der gegnerischen Feder, ironisch oder satirisch als Glosse kommentieren: „Osiander redet wie man pflegt in die Apotecken zuschreiben" (S. 35), bemerkt Scherer zu vermeintlich unpräzisen Äußerungen seines Kontrahenten. Und ein nicht besonders freundliches Zitat Luthers über das Papsttum[24] wird trocken kommentiert: „Luther wil man sol die Bäpstischen schinden/ vnnd mit Fewr verbrennen" (S. 16). Marginalien diesen Typs pointieren die Agitation gegen die Protestanten, weswegen man sie bevorzugt in Streitschriften findet, während in der Predigt zur *SCALA IACOB* und in der Flugschrift vom *Lutherischen BettlerMantel* Marginalien ausschließlich die Funktion eines Quellennachweises haben. Im Predigt-Wort, auch in seiner gedruckten Gestalt, findet der niedrige Stil der religionspolemischen Glossen offensichtlich keine Verwendung.

Im Hinblick auf die Drucktypen fallen neben der üblichen Unterscheidung zwischen volkssprachigem Text in Fraktur und lateinischem in Antiqua größere Frakturlettern ins Auge. In den vorliegenden drei Drucken, die aus drei unterschiedlichen Druckereien stammen, wird der größere Druck unterschiedlich verwendet. In der Predigt von der Himmelsleiter werden zentrale Zitate aus der Bibel auf diese Weise hervorgehoben. So eröffnet Scherer seine Predigt nach der Begrüßung programmatisch mit den Worten des Herrn: „Kompt her zu mir alle die jr beschwäret vnd beladen seydt/ ich will euch erquicken" (Mt 11,28). Dagegen werden in der Streitschrift *Rettung der Jesuiter Vnschuld* bevorzugt Sätze Luthers durch größeren Druck betont,

[24] Scherer, *Rettung*, 16: „Eben daselbs/ gebeut Luther/ man soll mit dem Bapst vnnd allen Cardinälen das Fuchßrecht spilen/ die Haut vber die Köpff streiffen/ darnach die Strümpffe in das Heilbad zu Ostia/ oder ins Fewr werffen."

die aus katholischer und außerdem aus österreichischer Sicht gezielte Aversionen gegen den Wittenberger „Erzketzer" provozieren sollten: „Wer Ohren hat zuhören/ der höre/ vnd enthalte sich vom Türcken-Krieg/ so lang deß Bapsts Name vnderm Himmel noch was gilt" (S. 25). Dagegen ist der *Lutherische BettlerMantel* durchgängig in Fraktur und in einer einzigen Schriftgröße gesetzt: Vulgata-Zitate brauchen in einem Text für gering gebildete Leser gar nicht erst angeführt zu werden.

Als letztes Lenkungsmerkmal im Text sei die Leseransprache in den vorgestellten drei Büchern erwähnt. Dass sie der Emotionalisierung und gewissermaßen der 'Verbrüderung' zwischen Autor und Leser dienen soll (ähnlich verhält es sich übrigens auch mit der Anrede des Gegners in Streitschriften) und dass sie als rhetorische Technik aus der Predigt und aus den rhetorischen Mustertexten der Gerichtsrede entlehnt ist, braucht an dieser Stelle nicht ausgeführt zu werden.[25] Doch dient die Leseranrede noch einem zweiten wichtigen Zweck. Sie hilft dem Leser, sich im Text zu orientieren. Religionspolemische Schriften sind für den modernen Leser nicht immer eine unterhaltsame Kost. Die Derbheiten und ironischen Pointen würzen den Argument an Argument reihenden Traktatstil nur selten. Ich vertrete die These, dass die ermüdende Wirkung dieser manchmal seitenlangen Ausführungen auch den frühneuzeitlichen Lesern drohte. Außerdem waren Streitschriften, Predigten und auch religionspolemische Flugschriften wie der *Lutherische BettlerMantel* zunächst Gebrauchstexte, die Argumente liefern und Anschauung bieten sollten.

Die Leseransprache zu Beginn von Absätzen kommt dem kursorischen Lesen nicht nur entgegen, sie unterstützt es regelrecht. Denn die Leseransprache kündigt Zusammenfassungen an („Hie hörest du/ das dem *Chytraeo* das rote Thier mit den siben Häuptern vnd zehen Hörnern [. . .] das new Römisch Reich [. . .] bedeuten müsse [. . .]." (S. 58)) oder sie kündigt Themenwechsel an: „Am Ende/ hab ich/ Christlicher Leser/ ein Verzeichnis [. . .] wo wir Jesuiter *Collegia* [. . .] haben/hinan hencken wöllen/ vmb vier Vrsachen willen" (S. 62). Bemerkenswert ist, dass in der Flugschrift vom *Lutherischen BettlerMantel* Scherer erst im Schlusswort an den christlichen Leser auf das Mittel der Leseransprache zurückgreift: „Aber du mein altgläubiger Catholischer Christ/ laß dich keinen Menschen vberreden/ daß du ein sol-

[25] Vgl. dazu das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation *Religionsstreitigkeiten.*

chen Mantel vmb dich hencken [. . .] woltest [. . .].“[26] Nun wäre zu erwarten, dass die Leseransprache besonders intensiv in dem Medium genutzt wird, das sich vom Umfang her betrachtet am besten zur mündlichen Vermittlung eignet. Der Aufbau der einzelnen ‚Flicken‘ legt aber, ebenso wie die fehlende Leseransprache, die Vermutung nahe, daß der Text des *Lutherischen BettlerMantels* nicht zum Vorlesen konzipiert ist. Auf die Nennung des ‚ketzerischen Flickens‘, wie erwähnt in der Regel ein Luther-Zitat, folgen umgehend Übersetzungen aus der Bibel und aus den Kirchen-Vätern. Der Haupttext des *Lutherischen BettlerMantels* dient also zweifellos der Belegdokumentation und zur argumentativen Absicherung, nicht aber zur unvermittelten Präsentation vor dem Laien, anders etwa als die Predigt *SCALA IACOB*. Was aber ist dann der Zweck dieser Flugschrift? Diese Frage kann nur mit Hilfe der Titelblattanalyse beantwortet werden.[27]

Leserselektion und Rezeptionssteuerung mittels grafischer Titelblattgestaltung

In der Vorrede zum *Lutherischen BetterMantel* erwähnt Scherer, die vorliegende Publikation sei „Büchelweiß [. . .] angenemer vnd nützlicher“ als die bisherige Erscheinungsform „Tafelweiß“.[28] Er nimmt also mit der Überarbeitung seiner Publikation eine Selbstkorrektur im Hinblick auf die religionsdidaktische Wirkung seiner Schrift vor. Der *Lutherische BettlerMantel* ist, wie gesagt, zunächst als Flugblatt erschienen, das Titelblatt unserer Schrift. Unter dem Titel ist ein hübscher Reim zu „Luthers gflickte[r] Lehr“ abgedruckt, die mit dem „unzertrennten Kleid Christi“ kontrastiert wird – eine üblichen Metapher für die Einheit der Kirche, die vor dem Hintergrund der Verehrung des Trierer Rocks im 16. Jahrhundert allgemein bekannt war.[29] Auf dem Bild sieht man einen Bettler im Flickenrock, der

[26] Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel*, fol. 6v.

[27] Zahlreiche Anregungen verdanke ich den Beiträgen in Harms W. (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Germanistische Symposien. Berichtbände XI (Stuttgart: 1990).

[28] Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel* Vorrede an den Leser, Rückseite des Titelblatts.

[29] Vgl. Anm. 15.

offensichtlich außerhalb der Stadt lebt und von den anderen Menschen gemieden wird. Dass dieser Bettler außerdem verblendet ist, soll vielleicht durch die gut sichtbare Binde vor seinen Augen angedeutet werden. Aus dem Bild allein ergibt sich mutmaßlich kein Bezug auf eine theologische Deutung.[30] Erst durch das Zusammenspiel zwischen Bild und Gedicht wird der religionspolemische Bezug hergestellt. Der Aufbau des knappen Texts zum *Lutherischen BettlerMantel* erklärt sich erst vor dem Hintergrund seines ursprünglichen Gebrauchszusammenhanges. Der ‚Flicken-Charakter' der lutherischen Lehre wird zwar benannt, aber nicht erklärt oder gar bewiesen. Wenn man sich nun vergegenwärtigt, dass im ausgehenden 16. Jahrhundert Österreich in weiten Teilen kein katholisches Land war,[31] so kann man sich protestantische Einwürfe gegen das Flugblatt vorstellen. Scherer hat deswegen das Flugblatt zur Flugschrift erweitert, damit katholische Seelsorger mit einem kontroverstheologischen Fundament im Hinblick auf die ketzerische Theologie Luthers versorgt wurden. Eine direkte Rezeption durch bloßes Vorlesen oder gar laienhaftes Selbst-Lesen wurde dagegen nicht angestrebt, zumindest bietet der Text dafür keine Anreize, und durch die zahlreichen Marginalien (beinahe 50 bei einem Umfang von lediglich einer Quart-Lage!) wurden gering gebildete Leser zumindest nicht zum Lesen animiert. Man kann im Hinblick auf die Leserselektion im *Lutherischen BettlerMantel* von einer indirekten Leserselektion sprechen, die sich aus dem Zusammenspiel von Titelblatt und Text ergibt.

Die Titelblattgestaltung der anderen beiden Bücher unterscheidet sich grundlegend von der Flugschrift. Denn neben dem Titel wird der Verfassername und seine Zugehörigkeit zum Jesuitenorden durch zentrale Positionierung unter dem Titel hervorgehoben. Die Zugehörigkeit zur katholische Religionspartei wird in der *Rettung der Jesuiter Vnschuld* außerdem durch die Nennung des Druckers David Sartorius aus Ingolstadt betont, der als Hausdrucker der Ingolstädter Jesuiten auch jenseits der Grenzen Bayerns bekannt war. Die Predigt von der *SCALA IACOB* ist durch den Rotdruck des deutschen Titels (*Die*

---

[30] Zwar ist die Augenbinde auch ein *insignium* der *impietas*, doch finden sich im Bild wie im Text keine Hinweise, die auf eine derartige Konnotierung schließen lassen; vgl. Henkel A. – Schöne A. (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* Sonderausgabe (Stuttgart: 1978) 1580.

[31] Zur ersten Orientierung vgl. Klueting H., *Das Konfessionelle Zeitalter 1525–1648* (Stuttgart 1989) 313–315.

HimmelsLayter) und durch den breiten Zierrahmen gekennzeichnet. Die Betonung der Konfessionspartei und der Einsatz grafischer Mittel ist im Vergleich zu protestantischen Predigtdrucken oder Streitschriften etwa der Tübinger Kontrahenten Scherers auffällig. Diese Mittel, in der Wirkungsabsicht vergleichbar mit dem dargestellten Einsatz von Paratexten, sind Ausdruck einer sich bis in die Buchgestaltung erstreckenden Überlegenheitsdemonstration der katholischen Kirche. Der gegen Ende des Jahrhunderts besonders in Bayern, man denke etwa an den Bau von St. Michael,[32] aber auch in Österreich in den rekatholisierten Gebieten gepflegte und beförderte Gedanke der *ecclesia triumphans* wird sogar mittels kleiner religiöser Gebrauchsschriften verbreitet.[33] Das wird durch den Einsatz der Titelbilder selbstverständlich unterstrichen. Doch dienen sie darüber hinausgehenden Zwecken.

Zentral ist auf dem Titelbild der *SCALA IACOB* die Himmelsleiter, die entsprechend der Leserichtung angeordnet ist. Ein Engel hat einen Laien an die Hand genommen und weist ihm mit der anderen Hand den Weg zu Gott, der den Vorgang aufmerksam betrachtet. Am Fuße der Leiter, in der Ecke unten rechts, ist ferner eine teuflische Gestalt abgebildet, die andeuten soll, was dem Christen droht, falls er von der Leiter fällt. Neben die einzelnen Sprossen sind die Anforderungen geschrieben, die der Gläubige erfüllen muss. Es scheint übrigens keinen festen Kanon für die Sprossen gegeben zu haben. 1614 publizierte der hochbetagte Kardinal Bellarmin, den man mit gutem Recht den Vater der katholischen Kontroverstheologie nennen kann, ein Buch über den Aufstieg zu Gott. Bezeichnenderweise

---

[32] Schneider S., „Bayerisch-römisches Siegeszeichen. Das Programm der Münchener Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsschrift", in Baumstark R. (Hrsg.), *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* (München: 1997) 171–98; ergänzend dazu: Hess G. – Schneider S.M. – Wiener C. (Hrsg.), *TROPHAEA BAVARICA. Bayerische Siegeszeichen. Faks. Nachdr. der Erstausg. München 1597 mit Übers. und Kommentar*, Jesuitica 1 (Regensburg: 1997); Bauer B. – Leonhardt J. (Hrsg.), *TRIVMPHVS DIVI MICHAELIS ARCHANGELI BAVARICI. Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597). Einl.-Text und Übers.-Kommentar*, Jesuitica 2 (Regensburg: 2000); Schmid A., „*Templum aulicum*. Das Jesuitenkolleg St. Michael zu München als Herrschaftskirche im frühneuzeitlichen Bayern" in Daly P.M. – Dimler G.R. – Haub R. (Hrsg.), *Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung*, Imago Figurata, Studies 3 (Turnhout: 2000) 15–41; Paal B., „Die Heilige Familie vor der St. Michaelskirche in München. Ein theologisches und ikonographisches Programm-Bild" in ebd., 197–207.

[33] Vgl. etwa die auf die *Rettung* folgende Schrift des Jesuiten: Scherer G., *Triumph der Wahrheit/ wider Lucam Osiandrum* (Ingolstadt: 1587).

heißt die deutsche Übersetzung *Seelen Leyter*[34] [Abb. 5]. Der Text ist deutlich kontemplativer und weniger kontroverstheologisch verfasst als Scherers Text. Und die erste Sprosse, bei Scherer der Glaube als Fundament, ist bei Bellarmin der Mensch selbst: „WEr da ein warhaftige Leyter/ an welcher er zu Gott auffsteigen möge/ zu zurichten gedencket/ der muß an ihme selbsten anfangen/ in sich gehen vnnd sich durchauß gar eben betrachten."[35] Bei Scherer korrespondiert der Text dagegen mit dem Aufbau der katholischen Katechismen, namentlich mit denen von Canisius.[36] Das Titelbild erfüllt vor dem Hintergrund dieses Sachverhalts zunächst eine didaktische, rekapitulierende Funktion.[37]

Im linken Drittel des Bildes sieht man im Vordergrund den schlafenden Jacob, sein Blick ist in Richtung des Traumbildes, eben der Leiter, gerichtet. Auf dem Titelblatt ist außerdem die einschlägige Bibelstelle in lateinischer wie deutscher Übersetzung genannt. Im Hintergrund sieht man die in der Bibel folgende Szene: Jacob übergießt das Steinmal mit Öl und weiht die Stätte. Diese Szene findet weder auf dem Titelblatt noch im gesamten Text Erwähnung. Das vollständige Verständnis des Titelbildes setzt – im Gegensatz zu dem des *BettlerMantels* – den theologisch geschulten Leser voraus. Diesem wird durch die Benennung der Sprossen und durch den grafischen

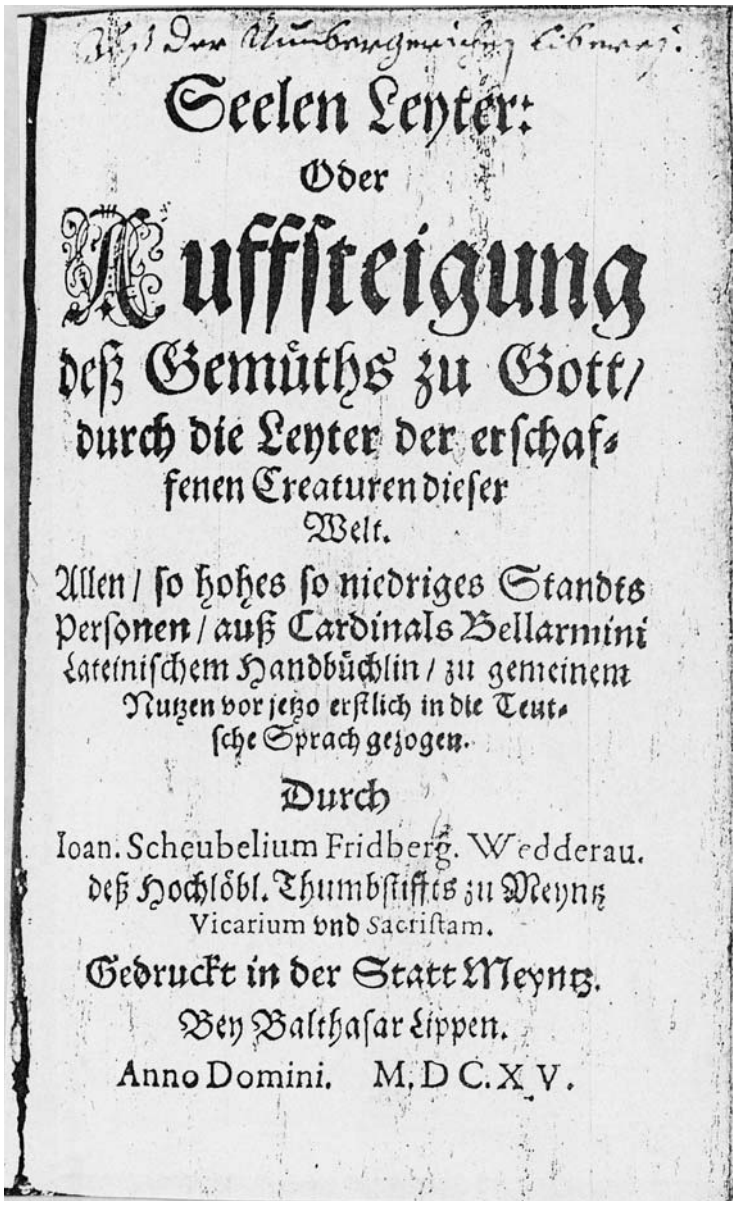
---

[34] Bellarmin R., *Seelen Leyter: Oder Auffsteigung deß Gemüths zu Gott/ durch die Leyter der erschaffenen Creaturen dieser Welt* (Mainz: 1615).

[35] Bellarmin, *Seelen Leyter*, 1.

[36] Vgl. Paul E., „Petrus Canisius als Katechet und Pädagoge" in Oswald J. – Rummel P. (Hrsg.), *Petrus Canisius. Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag* (Augsburg: 1996) 194–201. Dieses letztlich augustinische Schema findet sich übrigens auch im Bilderkatechismus von Canisius, vgl. Haub R., „*Bey was Zeichen erkennet man einen katholischen Christen?* Illustrationen im Bilderkatechismus des Petrus Canisius" in Daly – Dimler – Haub (Hrsg.), *Emblematik und Kunst der Jesuiten*, 69–84. In seinem deutschsprachigen Katechismus weicht Scherer von dieser Reihenfolge teilweise ab: die Sakramente werden vor der Liebe und den Geboten positioniert, vgl. Scherer G., „CATECHISMVS Oder Kinderlehr/ Wie dieselben in der Kirchen SOCIETATIS IESV zu Wienn/ auf jeden Sonntag von zweyen Knaben/ Frag vnd Antwort weiß recitiert wirdt" in Scherer G., *Georgen Scherers von Schwatz/ der Societet IESV Theologi Ander Theil/ Begreifft neben einem außführlichen vnd der zeit hochnützlichen Catechismo ein vnd sibentzig Predigen von vnderschiedlichen Materien/ wie hernach gestelts Register außweiset/ deren zwar etliche hieuor/ die meisten aber noch niemals in Truck kommen* (München: 1613 [zuerst 1600]) 388–532.

[37] Die Umsetzung und Anwendung des Hebräer-Briefs (5,8 „durch Leiden zum Gehorsam") mit dem Gehorsam an der Spitze der Leiter ist vermutlich ostentativ jesuitisch; vgl. zur ersten Orientierung: Maron G., *Ignatius von Loyola. Mystik, Theologie, Kirche* (Göttingen: 2001) 181–186.



Seelen Leyter:
Oder
Auffsteigung
deß Gemüths zu Gott/
durch die Leyter der erschaf-
fenen Creaturen dieser
Welt.
Allen / so hohes so niedriges Standts
Personen / auß Cardinals Bellarmini
Lateinischem Handbüchlin / zu gemeinem
Nutzen vor jetzo erstlich in die Teut-
sche Sprach gezogen.
Durch
Ioan. Scheubelium Fridberg. Wedderau.
deß Hochlöbl. Thumbstiffts zu Meyntz
Vicarium vnd Sacristam.
Gedruckt in der Statt Meyntz.
Bey Balthasar Lippen.
Anno Domini. M. D C. X V.

Abb. 5. Robert Bellarmin – Johannes Scheubelius (Übers.), *Seelen Leyter: Oder Auffsteigung deß Gemüts zu Gott/ durch die Leyter der erschaffenen Creaturen dieser Welt* (Mainz, Balthassar Lipp: 1615).

Hinweis auf den Fortgang der Geschichte Jacobs jenseits der rekapitulierenden Funktion bei intensiver Betrachtung außerdem Anreiz zur Meditation geboten.[38]

Im Gegensatz zum Titelbild der *SCALA IACOB* wird auf dem Titelblatt der Streitschrift *Rettung der Jesuiter Vnschuld* kein biblisches Motiv abgebildet. Zwar wird durch die Nennung Scherers als „Societatis IESV Theologum" und durch das ostentativ kämpferische Motto am unteren Bildrand („Wehe euch/ die böses gut/ vnd gutes böß heissen.") der theologische Kontext dieser Schrift signalisiert. Durch das Motto wird der zentrale Vorwurf, das bösartige Verkehren des ursprünglichen Sinns, biblisch fundiert.[39] Im Mittelpunkt steht die Giftspinnen-Allegorie des Titelblattes. Im Titel wird der Streitgegner Osiander als „Gifftspinnen" apostrophiert. Auf den Titel folgt das Bild einer Rose, in deren Blüte eine Spinne und eine Biene sitzen. Unter dem Bild ist ein kleines Gedicht in zwölf Versen im Paarreim abgedruckt:

> Ich Rosen hab ein edlen Safft/
> Dem Menschen gib ich Stärck vnd Krafft.
> Erfrisch ihm Augen/ Hertz vnd Blut/
> Bin gar zu vilen Sachen gut.
> Von Aertzten wirdt ich hoch geacht/
> Die Binn auß mir süß Hönig macht.
> Eins aber mich bekümmert hart/
> Die Spinnen daß sie hat die Art.
> Was sie in meinen Blättern findt/
> In lauter Gifft verkehret gschwindt.
> Daran ich doch vnschuldig bin/
> Niemandt zuschaden steht mein Sinn.

Das Gedicht dient der Erläuterung des Titels und des Bildes: Osiander ist eine Giftspinne, weil er den ursprünglich „edlen Safft" der Rose, im Gegensatz zur Biene, in „lauter Gifft verkehret." Damit ist bereits ein zentraler Vorwurf gegen Osiander auf dem Titelblatt formuliert. Doch bedarf es des folgenden Textes, um diesen Angriff zu präzisieren. Scherer rekapituliert das Titelbild zunächst: „Die Rosen ist

---

[38] Im Sinne einer erinnernden Vergegenwärtigung der Sünde und des Zwiegesprächs mit Gott, vgl. Loyola I. von, *Geistliche Übungen*, hrsg. von A. Haas, mit einem Vorwort von K. Rahner (Freiburg-Basel-Wien: 1966) Absatz 50ff., 55ff.

[39] Bereits in dieser Bibelstelle (*Jesaja* 5,20) ist außerdem ausdrücklich von der Verkehrung des Süßen in Saures/Bitteres die Rede.

an ihr selber ein herrlich/ schöne/ wolriechende Blum/ eines edlen/ guten vnnd gesundten Saffts/ darauß die Binn oder Imme/ nach ihrer guten Eigenschafft/ köstliches Honig/ die Spinnen aber/ nach ihrer gifftigen Natur schädliches Gifft zumachen pflegen."[40] Dann nimmt Scherer Osiander direkt ins Visier und greift ihn an:

> Ein solliche Gifftspinnen bist du Osiander/ welliches allein auß dem mehr dann genugsam erscheint/ daß du vnlängst/ in einem gedruckten Schmachbüchl/ ein Christliches Gemäl vom Weinberg deß Herrn/ das ist von der Kirchen Gottes/ welliches die vnsern zu Prag/ dem jetzt regierenden Kayser Rudolpho II. [. . .] verehret/ auff das aller bitterist vnd gifftigist gedeutet vnnd außgeleget hast [. . .].[41]

Erst aus dem Zusammenwirken von Titelblatt und der *narratio* des Haupttextes ergibt sich der Zentralvorwurf gegen Osiander, der im weiteren Verlauf auf 64 Seiten ausgebreitet wird. Für die Fragestellung nach Leserlenkung und -selektion kann der weitere Text vernachlässigt werden. Mir geht es um eine weitere Rezeptionsdimension des Titelblattes.

Offensichtlich weist das Titelblatt alle wesentlichen Strukturmerkmale des Emblems auf. Der Titel ist als Inscriptio zu deuten, der im Zusammenspiel mit der Pictura durch das Gedicht als Subscriptio erläutert wird. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass das Emblem in der wiederholt aufgelegten Emblematik des Hadrianus Junius zu finden ist.[42] Allerdings ist die Pictura darin nicht das Vorbild des vorliegenden Beispiels. Halten wir bei der weiteren Deutung des Emblems zunächst einen Moment inne und vergegenwärtigen uns den zeitgenössischen Kontext der jesuitischen Emblematik-Rezeption, um die Bedeutung dieses Fundes zu verstehen. Die Emblematik ist im ausgehenden 16. Jahrhundert zweifellos eine Domäne des Lateinischen, sodass ihr Einsatz in der Volkssprache, zumal in einer theologischen Streitschrift eines Jesuiten, allein schon vor diesem Hintergrund bemerkenswert ist. Noch wichtiger scheint mir allerdings der Stand der jesuitischen Emblematik-Rezeption im Erscheinungsjahr dieser Schrift, 1586, zu sein. Zwar lag seit den Abschlussdekreten des Konzils von Trient 1563 ein klares Bekenntnis zur Theologie

---

[40] Scherer, *Rettung der Jesuiter Vnschuld*, 1.
[41] Ebd., 2.
[42] Junius H., *HADRIANI IVNII MEDICI EMBLEMATA, AD D. ARNOLDVM COBELIVM* (Antwerpen: 1565) 39; vgl. Henkel – Schöne (Hrsg.), *Emblemata*, 302f.

des Bildes vor,[43] doch fand erst seit den 1580er Jahren innerhalb der katholischen Eliten ein jesuitisch dominierter Diskurs über den Einsatz der Bilder statt.[44] Die Emblematik rückte sogar erst gegen Ende des Jahrhunderts mit der Verabschiedung der *ratio studiorum* 1599 ins Zentrum des jesuitischen Interesses.[45] Die Streitschrift Georg Scherers ist also zweifellos ein markant früher Beleg für die angewandte Rezeption der Emblematik innerhalb der Societas Jesu, die sogar bis in den Text der Streitschrift wirkt, was für den gezielten Einsatz des Emblems durch Scherer spricht.

Seine besondere Würze erhält dieser Befund durch eine zweite, fundamentalere, ja ich bin vor dem jesuitischen Kontext beinahe geneigt zu sagen: argute[46] Deutungsqualität. Die Rosen-Metapher ist Kern einer ursprünglich antiken Versinnbildlichung der literarischen Imitatio. In der christlichen Antike bereits erfuhr diese Vorstellung eine Einschränkung auf die christliche Exegese.[47] Die Rose mit ihrem „süßen Saft" versinnbildlicht die Heilige Schrift, deren Exegese ist in zweierlei Weise möglich, nach Art der Spinne und nach Art der Biene.

---

[43] Jedin H., *Geschichte des Konzils von Trient*, Bd. IV/2 (Freiburg-Basel-Wien: 1975) 180–185.

[44] Mühlen I. von zur, „‚Imaginibus honos' – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage", in Baumstark R. (Hrsg.), *Rom in Bayern*, 161–170 sowie im Katalogteil ebd. die Artikel 160–165.

[45] Dimler G.R., „Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem", in Daly P.M. – Russell D. (Hrsg.), *Emblematic Perceptions. Essays in honor of William S. Heckscher* (Baden-Baden: 1997) 93–109. Einen Überblick bei Breidenbach H., *Der Emblematiker Jeremias Drexel S.J. (1581–1638). Mit einer Einführung in die Jesuitenemblematik und einer Bibliographie der Jesuitenemblembücher* (Diss. Urbana/Ill.: 1971) 36–129. Nach Breidenbach erfolgte die jesuitische Auseinandersetzung mit der Emblematik erst deutlich nach dem Erscheinen von Scherers Rettung 1586 (Anm. 11). Vgl. außerdem Dimler G.R., „Literary Considerations in the Classifikation of the Jesuit Emblem", in *Jahrbuch für Internationale Germanistik 14*, 1 (1982) 101–110; Lieb L., „Emblematische Experimente. Formen und Funktionen der frühen Jesuiten-Emblematik am Beispiel der Emblembücher Jan David", in Manning J. – Vaeck M. van (Hrsg.), *The jesuits and the emblem tradition*, Imago Figurata, Studies 1a (Turnhout: 1999); Daly P.M., „A Survey of Emblematic Publications of the Jesuits of Upper German Province to the Year 1800", in Daly – Dimler – Haub (Hrsg.), *Emblematik und die Kunst der Jesuiten*, 45–68. Grundlegend zur jesuitischen Emblemtheorie bekanntlich Bauer B., *Jesuitische „ars rhetorica" im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, Mikrokosmos 18 (Frankfurt a. M.-New York: 1986) 461–544. Ergänzend Kemp C., *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, Kunstwissenschaftliche Studien 53 (München-Berlin: 1981) 9–21.

[46] Selbstverständlich wurde der *stylus argutus* erst ein halbes Jahrhundert später durch prominente Jesuiten befördert, vgl. Barner, *Barockrhetorik*, 357–361; Bauer, *Jesuitische ‚ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, 419–432.

[47] Lange K., „Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik", *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 95 (1966) 81–122.

Wenn Scherer in seiner Schrift auf dieses Emblem zurückgreift, so ist sein Angriff gegen Osiander ein doppelter. Oberflächlich wirft er ihm die falsche Auslegung des Prager Bildes vor. Doch die falsche Deutung des Bildes ist lediglich Symptom der alten „ketzerischen Krankheit" – die Häretiker deuten die Heilige Schrift falsch und vergiften dadurch die christlichen Laien.[48] Es geht Scherer also nicht um einen mehr oder minder beliebigen ‚intellektuellen Kick' für die gebildeteren unter seinen Lesern, sondern um das, was Wolfgang Neuber mit Blick auf die Emblematik „kulturelle Semantisierung"[49] genannt hat: Scherer unternimmt die gezielte religionspolemische Okkupation einer vormals konfessionsneutralen Allegorie zur Illustrierung der ketzerischen Exegese. Dass die (freilich weiße) Rose das „Wappen" Luthers war,[50] mag Scherer außerdem zu seiner polemischen Titelblattgestaltung angeregt haben. Da die Lutherrose jedoch nicht die Heilige Schrift versinnbildlichen soll, sollte die Allegorese des emblematischen Titelblattes nicht ausschließlich auf Luther, sondern allgemein auf die lutherischen „Ketzer" und deren Bibelhermeneutik bezogen werden. Zwar geht Scherer im Text wiederholt auf Fehler der Bibel-Exegese durch die „Lutherischen" ein, doch erläutert er das Emblem nur im dargestellten, oberflächlichen Sinn. Das kann vor dem Hintergrund meiner Ausführungen nur auf eine Weise interpretiert werden.

Durch die vorgestellten Techniken signalisiert Scherer, dass er an einer Rezeption durch Protestanten und durch Laien nicht interessiert ist. Im Zentrum seines Adressatenkreises stehen katholische Geistliche. Aus der vorgestellten Merkmale ergibt sich, dass sein Werk

---

[48] „Hier bricht das Wissen seine alte Verwandtschaft mit der *divinatio*. Diese setzte stets Zeichen voraus, die ihr zeitlich vorangingen. Infolgedessen war die Erkenntnis völlig in den Raum zwischen einem entdeckten oder bestätigten oder insgeheim übermittelten Zeichen gelagert. Sie hatte die Aufgabe, eine im voraus von Gott in der Welt aufgeteilte Sprache ausfindig zu machen. In diesem Sinne erriet sie durch eine essentielle Implikation, und sie erriet *Göttliches*.", s. Foucault M., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. von Ulrich Köppen (Frankfurt a. M.: 1974) 93.

[49] Neuber W., „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Frühe Neuzeit 15 (Tübingen: 1993) 351–372, hier 371; außerdem: Strasser G.F., *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 36 (Wiesbaden: 2000).

[50] Freund M., *Die Lutherrose. Das Wappen des Reformators als 'Merkzeichen seiner Theologie'* (Hausdruckerei der Büchereizentrale Schleswig-Holstein: 1996).

primär auf einfache Geistliche abzielt, die in den 80er Jahren innerhalb der katholischen Kirche ja noch keineswegs so gut geschult waren, dass sie lateinische Schriften problemlos lesen konnten. Eine eingehende Textanalyse würde diesen Befund unterstützen. Die Schriften Scherers dienten vor diesem Hintergrund zweierlei Zwecken. Sie vermittelten theologische Lehrmeinung, und besonders die Predigten gaben reichlich Anschauung, wie Gottes Wort zu verkünden und zu verbreiten sei.

Mit dem emblematisch strukturierten Titelblatt der *Rettung der Jesuiter Vnschuld* geht Scherer über diesen Anspruch deutlich hinaus. Er lädt mit seiner Schrift explizit auch besser gebildete Geistliche, jesuitische Mitbrüder und andere gelehrte Theologen ein, trotz der volkssprachigen Erscheinungsform seine Streitschrift gegen den württembergischen Hofprediger zu rezipieren, was als Bekenntnis zur durch Ignatius fundierten Seelsorge gegen die Gefahren hoffärtiger Gelehrsamkeit gedeutet werden muss. Und er versinnbildlicht seinen Lesern auf einprägsame, bemerkenswerte Weise, dass allein die katholische Kirche über die rechte Bibel-Auslegung verfügt.

Auswahlbibliografie

BAUER B., *Jesuitische ‚ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, Mikrokosmos 18 (Frankfurt a. M.-New York: 1986).

BARNER W., *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen* (Tübingen: 1970).

BELLARMIN R., *Seelen Leyter: Oder Auffsteigung deß Gemüths zu Gott/ durch die Leyter der erschaffenen Creaturen dieser Welt* (Mainz: 1615).

BREMER K., „Von der polemischen Agitation für den ‚Tagesbedarf' zur *Bibliotheca selecta*. Ein Forschungsabriss anhand einiger Drucke der katholischen Polemik aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel", *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 25 (2000) 81–94.

——, *Religionsstreitigkeiten. Studien zu volkssprachlichen Streitschriften-Kontroversen zwischen altgläubigen und evangelischen Theologen im 16. Jahrhundert* (Diss. Göttingen: 2002).

DIMLER G.R., „Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem", in Daly P.M. – Russell D. (Hrsg.), *Emblematic Perceptions. Essays in honor of William S. Heckscher* (Baden-Baden: 1997) 93–109.

LANGE K., „Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik", *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 95 (1966) 81–122.

MOELLER B., „Die frühe Reformation als Kommunikationsprozeß", in Bookmann H. (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, Dritte Folge 206 (Göttingen: 1994) 148–164.

MÜHLEN I. von zur, „‚Imaginibus honos' – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage", in Baumstark R. (Hrsg.), *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* (München: 1997) 161–170.

NEUBER W., „Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Frühe Neuzeit 15 (Tübingen: 1993) 351–372.

SCHERER G., *Rettung der Jesuiter Vnschuld wider die Gifftspinnen Lucam Osiander* (Ingolstadt: 1586).

——, *Der Lutherische BettlerMantel* (Ingolstadt: 1588).

——., *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck a. d. Thaya: 1595).

ZEDELMAIER H., „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit", in Zedelmaier H. – Mulsow M. (Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Frühe Neuzeit 64 (Tübingen: 2001) 11–30.

——, *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der Frühen Neuzeit*, Beihefte zum AKG 33 (Köln-Weimar-Wien: 1992).

THE CASE OF DESCARTES

ABBILDEN UND ÜBERZEUGEN BEI DESCARTES

Claus Zittel

Bilder des ‚Rationalismus'?

„Ich nehme also an, alles was ich sehe, ist falsch"[1]

„es ist sogar möglich, daß ich nicht einmal Augen habe, um damit etwas zu sehen; ganz und gar unmöglich aber ist es, daß ich, wenn ich sehe oder (was ich nicht länger als verschieden setze) wenn ich denke, daß ich sehe – daß ich selbst, der ich denke, nicht etwas sei."[2]

„Da sehe ich gerade zufällig von meinem Fenster aus Leute auf der Straße vorübergehen; ich bin gewohnt [. . .] zu sagen: ich sehe sie. Was sehe ich denn außer Hüten und Kleidern, unter denen auch Automaten stecken könnten? Ich urteile aber, es seien Menschen. So erfasse ich also das, was ich mit den Augen zu sehen meinte, in Wahrheit nur durch das Urteilsvermögen, welches meinem Geiste innewohnt."[3]

---

[1] Descartes R., *Meditationes* 77, in Adam C. – Tannery P. (Hrsg.), *Œuvres de Descartes*, Bd. 11 (Paris: 1971–1975[2]) VII, 24. Die Schriften und Briefe Descartes' werden zitiert nach dieser Ausgabe [fortan als *AT*] und nach den folgenden Übersetzungen: Gäbe L. (Hrsg.), *Regulae ad directionem ingenii* (lat./dt.) (Hamburg: 1973) (wird zitiert unter Angabe der Regel mit Seitenzahl sowie der Seitenzahl von *AT* X); Brockt J. (Hrsg.), *Leitfaden der Musik* (Darmstadt: 1992); Ostwald H. (Hrsg.), *Discours de la Méthode/Bericht über die Methode* (frz./dt.) (Stuttgart: 2001); Schmidt G. (Hrsg.), *Meditationes de Prima Philosophia/Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* (Stuttgart: 2001); Bense M. (Hrsg.), *Briefe*, übers. von F. Baumgart (Köln: 1949); Tripp G.M. (Hrsg.), *Die Welt oder Abhandlung über das Licht* (frz./dt.) (Weinheim: 1989); Buchenau A. (Hrsg.), *Die Prinzipien der Philosophie* (Hamburg: 1955); Leisegang G. (Hrsg.), *Dioptrik* (Meisenheim am Glan: 1954); Rothschuh K. (Hrsg.), *Über den Menschen (1632)* sowie *Beschreibung des menschlichen Körpers (1648)* (Heidelberg: 1969).

[2] Descartes, *Meditationes* 95, *AT* VII, 33.

[3] Ebd., 32. Vgl. *Discours* 77, *AT* VI, 40: „[. . .] wie wenn diejenigen, die gelbsüchtig sind, alles in der Farbe gelb sehen, oder wenn die Sterne oder andere weit entfernte Körper uns sehr viel kleiner erscheinen, als sie sind. Denn schließlich dürfen wir uns, ob wir nun wachen oder schlafen, immer nur von der Evdidenz unserer Vernunft [persuader qu'a l'evidence de notre raison] überzeugen lassen. Und es muß beachtet werden, daß ich sage, von unserer Vernunft und nicht von unserer Einbildungskraft noch von unseren Sinnen: Wenn wir auch die Sonne klar sehen, dürfen wir aufgrund dessen nicht schließen, daß sie von der Größe wäre, wie wir sie sehen; und wir können uns sehr deutlich einen Löwenkopf auf dem dem Körper einer Ziege vorstellen, ohne deswegen schließen zu dürfen, daß es auf der Welt eine Chimäre gäbe, denn die Vernunft sagt uns nicht, daß das, was wir sehen oder

Diese bekannten Zitate aus den *Meditationes* des Descartes mögen genügen, um die in meiner Titelformulierung versteckte Problemstellung zutage treten zu lassen: Welche Funktionen können überhaupt Bilder in den Texten eines Philosophen haben, der der Wahrnehmung derart misstraut?

Zu den wenigen unumstößlichen Gewissheiten der Philosophiegeschichtsschreibung zählt die Lehrmeinung, dass Descartes' Skepsis gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung und seine rationalistische Lösung den Ausgangspunkt für das neuzeitliche methodische Philosophieren markiert. Durch seine am Exaktheits-Ideal der Mathematik orientierte Durchformalisierung der Erkenntnistheorie habe Descartes die sinnlich-qualitative Naturauffassung der Renaissance verabschiedet und sei mit seinem mechanistischen Allerklärungsansatz zum entscheidenden Wegbereiter der modernen naturwissenschaftlichen Denkweise geworden.[4] Wissenschaft habe sich (seither) primär auf wahre und unerschütterliche Urteile der Vernunft zu stützen.

Descartes' sogenannter wissenschaftstheoretischer Fundamentalismus wird auch aus kulturhistorischer Perspektive immer wieder als radikaler Wendepunkt dargestellt, dort aber kritisch. Im Zeichen Descartes' sei empirisches, auf Sinnesdaten fußendes, individualheuristisch gewonnenes Wissen in seiner Geltung dramatisch depotenziert worden.[5] Da

---

uns vorstellen, auch wahrhaft so sei. Aber sie sagt uns wohl, daß alle unsere Vorstellungen oder Begriffe irgend eine Grundlage in der Wahrheit haben müssen."

[4] Stellvertretend: Dijksterhuis E.J., *Die Mechanisierung des Weltbildes* (Berlin: 1956); Breger H., „Der mechanistische Denkstil in der Mathematik des 17. Jahrhunderts", in Hecht H. (Hrsg.), *G. W. Leibniz im philosophischen Diskurs über Geometrie und Erfahrung* (Berlin: 1991) 15–46; Schneider M., *Das mechanistische Denken in der Kontroverse. Descartes Beitrag zum Geist-Maschine-Problem* (Stuttgart 1993); Fuchs T., *Die Mechanisierung des Herzens* (Frankfurt a. M.: 1992); Baigrie B.S., „Descartes' Scientific Illustrations and ‚la grande mecanique de la nature'", in Baigrie B.S. (Hrsg.), *Picturing Knowlegde. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science* (Toronto: 1996) 86–134. Hier wird jeweils Descartes pauschal mit einem Denkstil identifiziert, wobei die Vorstellung darüber, was unter mechanistischem Stil zu verstehen sei, die heutige ist, welche dann zurückprojiziert wird. In der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichtsschreibung und erst recht in der Descartesforschung ist die Auffassung eines mit Descartes sich vollziehenden Paradigmenwechsels so omnipräsent, dass sich weitere Belege erübrigen. Speziell zur Zurückweisung der Bilder äußert sich Gouhier H., „Le refus du symbolisme dans l'humanisme cartesien", in (Hrsg.), *Umanesimo e Simbolismo* (Padova: 1958) 65–74.

[5] Zum einen ist dieser Befund eines Bilderschwundes auf eine einseitige Orientierung der Wissenschaftsgeschichte an den mathematischen Wissenschaften zurückzuführen (in anderen Disziplinen wie Biologie und Medizin geht man bis heute selbstverständlich mit Abbildungen um), zum andern auf spezifisch kontinentale Traditionen, in welchen systemphilosophische Konzeptionen gegenüber empiristischen lange domi-

Descartes die sinnliche Wahrnehmung und mit ihr auch die Bilder als Quelle der Täuschung wirkungsvoll denunziert habe, habe dies generell in den Texten der cartesischen Tradition zu einem Bilderverbot und damit zu einem Verschwinden all jener ästhetischen Wissensrepräsentationen geführt, die mehr als bloße Illustrationen zu sein beanspruchten.[6] Korrespondierend wurde für die Geschichte baconianisch orientierter Wissenschaftsprogramme hingegen die zunehmende Bedeutung empirischer Demonstrationen und deren Dokumentation durch Bilder herausgestellt.[7]

Blickt man jedoch in zentrale Schriften jener Zeit, so registriert man mit einiger Verwunderung: Harveys *De motu cordis*, ein Meilenstein in der Geschichte empirischer Wissenschaft, wartet mit lediglich zwei Abbildungen auf und Henry Powers Schriften kommen z. B. ganz ohne Bilder aus. Jedoch sind die meisten Werke von Descartes voll von Abbildungen.

Es ist bekannt, dass Descartes rhetorisch immer wieder Gebrauch von kühnen Metaphern und Vergleichen macht, etwa wenn er zu Beginn von *Le Monde* den hypothetischen Aufbau einer fiktiven Welt als Fabel darstellt. Sein Umgang mit sprachlichen Bildern wurde hie und da auch untersucht und einigermaßen verlegen zur rhetorischen Überzeugungs- oder Schutzstrategie erklärt,[8] die allerdings, wie man

---

nierten. So ergeben sich je nach Perspektive durchaus ganz unterschiedliche Befunde: Während angloamerikanische Wissenschaftshistoriker die zunehmende Bedeutung der Abbildungen etwa im 17. Jahrhundert konstatieren, kommen kontinentale Kulturhistoriker mehrheitlich zum Schluss, dass durch die in dieser Zeit beherrschende Stellung ramistischer bzw. systemphilosophischer Konzeptionen und den von dort her gestellten Aufgaben Bilder nicht mehr mit Begriffen zu konkurrieren vermochten. Die zuvor innerhalb der Rhetoriktradition entscheidenden individualheuristischen, kasuistischen Funktionen von Bildern wurden dramatisch depotenziert und gingen verloren. Vgl. dazu Neuber W., „Kasuistische und systematische Wissensordnungen", in Detel W. – Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale und Wissenskulturen in der frühen Neuzeit* (Berlin: 2002) 185–196.

[6] Foucault M., *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt a. M.: 1974); Manthey J., „Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen", in (Hrsg.), *Literatur und Philosophie* (Hamburg: 1983) 187–190.

[7] Vgl. z. B. Machamer P., „17th-Century Demonstrations", in Detel W. – Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale*, 23–38.

[8] Vgl. Schuster J., „Cartesian Method as mythic speech: a diachronic and structural analysis", in Schuster J.A. – Yeo R.R. (Hrsg.), *The politics and rhetoric of scientific method. Historical studies* (Dordrecht: 1986) 33–95; Schildknecht C., „Erleuchtung und Tarnung. Überlegungen zur literarischen Form bei René Descartes", in Gabriel G. – Schildknecht C. (Hrsg.), *Literarische Formen der Philosophie* (Stuttgart: 1990) 92–120;

sich hinzuzufügen beeilt, das argumentative Gerüst selbst nicht tangiere. Mit den Illustrationen tut man sich jedoch schwerer.[9] In den einschlägigen Editionen, insbesondere der Descartes-Ausgabe von Adam/Tannery, werden viele Abbildungen einfach in den Anhang verbannt. Zudem werden die Bilder, obgleich diese Ausgabe mit Erläuterungen geradezu überfrachtet ist, mit keiner Fußnote bedacht. Hilflos bis chaotisch ist des weiteren die Abbildungspraxis in den diversen Einzelausgaben seiner Schriften. Manche reduzieren die Anzahl der Abbildungen, andere fügen eigene hinzu, die die historischen ersetzen sollen.[10] Die gleiche unbekümmerte Einstellung prägt wie selbstverständlich auch die meisten Interpretationen der Werke Descartes': Es ist, als ob diese Bilder nicht existierten.

Carr T., *Descartes and the Resilience of Rhetoric* (Carbondale, Ill.: 1990); Gaukroger S., *Descartes. An Intellectual Biography* (Oxford: 1995) 122.

[9] Ausnahmen sind der Aufsatz von Eastwood B.S., „Descartes on Refraction. Scientific versus Rhetorical Method", *ISIS* 75 (1984) 481–502, sowie das Buch von Ribeiro dos Santos L., *Retorica da Evidencia ou Descartes segundo a Ordem das Images* (Coimbra: 2001), die die Bilder eigens thematisieren, aber ebenfalls der Rhetorik zuschlagen. Zum letztgenannten Text verhält sich der Aufsatz von Marinero da Silva C., „A retorica do visual na fisica cartesiana", *Revista filosofica de Coimbra* 22 (2002) 447–466 epigonal. Sylvie Romanowskis einschlägige Studie *L'illusion chez Descartes. La structure du discure cartesien* (Paris: 1974) beschränkt sich trotz des vielversprechenden Titels nur auf die Textanalyse. Natürlich gibt es ein große Anzahl an Aufsätzen, in denen auf Descartes' Bildverwendung eingegangen wird. Beispiele werde ich in den folgenden Fußnoten nennen. Doch diese Studien stellen vergleichsweise nur einen winzigen Anteil in der Descartesliteratur, und sie begreifen die Bilder häufig nur als unproblematische Illustration einzelner Sachverhalte.

[10] Vgl. z. B. die deutsche Ausgabe von Descartes' *Dioptrik*, die ursprünglich mehrfach gebrachte Abbildungen immer nur einmal abdruckt, oder die US-Edition von Descartes' *Discours* – Olscamp P. (Hrsg.), *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meterology* (Indianapolis: 2001) –, die kommentarlos eigene Zeichnungen des Herausgebers darbietet. Da Kommentare und entsprechende Quellen zumeist fehlen, ist oft nicht eruierbar, ob Abbildungen von Descartes selbst stammen, und wenn nicht, wie eng er mit den Künstlern zusammenarbeitete. Der Text nimmt aber in der Regel detailliert Bezug auf die Bilder, so dass eine enge Kollaboration erforderlich gewesen sein müsste. Aufschlussreich ist hierbei Descartes' unwirsche Reaktion auf einen Vorwurf von Hobbes (*Correspondance*, *AT* III 348), der spottete, ein in der *Dioptrik* gezeigtes Bild, das mit Hilfe von Tennisbällen die Lichtbrechung darstellt, entspreche nicht dem Text (die Winkel stimmen offenkundig nicht überein): „c'est la faute de l'imprimeur, et non pas la mienne [. . .] Et je ne me suis pas mis en peine de corriger en ce lieu-la la faute de l'imprimeur, pource que j'ai cru aisement qu'il ne se trouveroit point de lecteur si stupide [. . .]." (ebd., 357) Verantwortlich für diese Abbildungen war jedoch nicht der Drucker, sondern Descartes' Schützling Frans von Schooten d. J., dessen Arbeit er genau begutachtete und ausdrücklich lobte. In einem Brief an Constantin Huygens (13.6.1636) hatte er sich daher ganz anders geäußert: „Les figures seront presque toutes on bois et on les mettra en chaque page vis à vis du texte ainsi que vous m'avéz fait la faveur de me conseiller.

Doch es gibt sie, und sie sind teilweise recht abenteuerlich. Damit stellt sich ein Problem ein: Was soll man davon halten, wenn der als „Begründer des Rationalismus" gepriesene Descartes an zentralen Stellen seiner naturphilosophischen Schriften Bilder einsetzt, deren Veranschaulichungswert überdies alles andere als klar und selbstevident ist, etwa wenn sie z. B. das Licht mal als Stock, mal als Tennisbälle oder gepressten Traubensaft zeigen, Planeten als Schiffe präsentieren und das Sehen mit einem Blinden illustrieren?

Eigentlich dürfte es nach ‚cartesischer' Auffassung von Wissenschaft hier keine Schwierigkeiten geben, scheint doch auch allgemein zu gelten, dass im Gegensatz zu den Bildern der Kunst die Verwendung von Abbildungen in wissenschaftlichen Werken klar zweckdefiniert ist.[11] Solche Bilder sollen den Text veranschaulichen und dabei im Unterschied zu Kunstbildern eindeutig sein.[12] Wenn in wissenschaftlichen Bildern in irgendeiner Weise Wissen repräsentiert wird, müssen demzufolge die aus der Sicht des propositionalen Wissens impliziten Wissensgehalte prinzipiell vollständig explizierbar sein, analog etwa zum Fall nicht thematisierter impliziter Hintergrundannahmen. Dieses

---

Le fils du Professeur Schoten qui est peintre et Mathematicien les traces toutes er s'en acquitte fort bien". (*Correspondance*, *AT* III 611.

[11] Dies trifft auf Descartes Abbildungen aus seiner *Geometrie* zu. Der mögliche heuristische Wert beim Finden von geometrischen Lösungen spielt allerdings beim frühen Descartes auch eine wichtige Rolle, wie Sepper im einzelnen belegt. Sepper weist zwar die entscheidende Rolle auf, die die Einbildungskraft und die Bilder hierbei spielen, seine Betrachtung bleibt aber gänzlich auf die mathematischen Beispiele fixiert und blendet die anderen Bereiche in einer Weise aus, die man als ideologisch bezeichnen muss. In Bezug auf die verschiedenen Bildverwendungen kommt dies einer radikalen Entproblematisierung gleich. Sepper D.L., *Descartes' Imagination. Proportion, Images, and the Activity of Thinking* (Berkeley 1996); ders., „Ingenium, Memory Art, and the Unity of Imaginative Knowing in the Early Descartes", in Voss S. (Hrsg.), *Essays on the Philosophy and Science of René Descartes* (New York-Oxford: 1993) 142–161; und ders., „Descartes and the Eclipse of Imagination. 1618–1630", *Journal of the History of Philosophy* 27 (1989) 379–403. Ähnlich reduktionistisch: Boutroux P., *L' imagination et les mathematiques selon Descartes* (Paris: 1900); Kemp Smith N., *New Studies in the Philosophy of Descartes. Descartes as Pioneer* (London: 1952) Kap. 6.

[12] Böhm, der einen der wenigen Versuche unternahm, wissenschaftliche Bilder von Kunstbildern begrifflich abzugrenzen, listet für die erstgenannten vier charakteristische Defizite auf: 1. „Wissenschaftliche Bilder" haben „ihren Zweck notwendigerweise außer sich selbst. Sie sind Instrumente. 2. Sie beabsichtigen Eindeutigkeit [. . .] 3. Sie sind Bilder zum Verbrauch [. . .] 4. Ästhetische Kriterien wie Anspielungsreichtum, Metaphorizität, visuelle Dichte oder Selbstreferenz sind kaum im Spiel." Böhm G., „Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis", in Huber J. – Heller M. (Hrsg.), *Konstruktionen, Sichtbarkeiten* (Zürich: 1999) 215–228, hier 226f.

Postulat trifft aber, wie zu zeigen sein wird, nicht einmal auf Descartes' Bilder zu.

Es wird auch allgemein beständig von Kulturhistorikern attackiert, die darauf insistieren, dass die Abbildungen in wissenschaftlichen Werken selbstverständlich weit mehr als reine Illustrationen oder allegorische Darstellungen von Wissen seien. Allerdings erhält man von dieser Seite regelmäßig nur sehr vage oder gar konfuse Angaben, worin dieser ästhetische Mehrwert bestehen soll. In diesem Kontext trifft man auf Editionen, die nur die Abbildungen eines Werkes (oder quer durch die Wissenschaftsgeschichte aus den Büchern herausgelöste Bilder) ohne oder mit wenig Text spektakulär präsentieren, offenbar im Glauben, eine primär ästhetische Rezeption sei hinreichend. Jetzt betrachtet man wiederum die wissenschaftlichen Erläuterungen, weil ohnehin veraltet, als bloß historischen Ballast, dessen man sich am besten weitgehend entledigt.[13]

Andernorts habe ich daher vor kurzem erste Vorschläge für eine Typologisierung verschiedener bildlicher Präsentationsformen von Wissen in der Frühen Neuzeit formuliert.[14] Dabei hatte sich unter anderem herausgestellt, dass

- erstens bei wissenschaftlichen Bildern vielfach keine Eindeutigkeit gegeben ist,
- dass man zweitens keine einheitliche, generelle Funktion für wissenschaftliche Bilder feststellen kann, noch nicht mal für eine Epoche. Da es ungemein viele, kontextrelative Formen des wissenschaftlichen Bildgebrauchs gibt, ist es auch kaum möglich, eine überzeugende Entwicklungsgeschichte etwa des „Bildes der Objektivität" zu schreiben.[15]

---

[13] Z.B. Kemp M., *Visualizations. The Nature of Book of Art and Science* (Oxford: 2000); Kemp M. – Wallace M., *Spectacular Bodies* (London: 2000), dt.: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene* (Köln: 2003); Robin R., *The Scientific Image* (New York: 1993), Klossowski da Rola St., *The Golden Game* (London: 1988). Zu nennen sind auch Editionen von nur spärlich kommentierten Bildtafeln aus Werken von Vesalius, Albinus, Fludd, Kircher, Merian etc. Terminologisch sorgfältige Kommentare zu den Abbildungen finden sich dagegen in Hansen J.V. – Porter S., *The Physician's Art. Representations of Art and Medicine* (Durham: 1999).

[14] Zittel C., „Demonstrationes ad oculos. Typologisierungsvorschläge für Abbildungsfunktionen in wissenschaftlichen Werken der frühen Neuzeit", erscheint in Pozsgai M. – Schirrmeister A. (Hrsg.), *Anatomie und Wahrnehmung in der frühen Neuzeit* (Göttingen: 2004).

[15] Insbesondere Daston neigt in ihren Arbeiten dazu, anhand von sehr wenigen Beispielen solche alternativen Entwicklungsgeschichten zu konstruieren. Es lohnt

– drittens wurde klar, dass die vermeintlich markanten Trennlinien zwischen empiristischer und rationalistischer Wissenschaftspraxis angesichts des Einsatzes von Bildern verwischen oder ganz verschwinden.[16]
– und viertens zeigte sich, dass die in der Wissenschaftsgeschichte verbreitete Einteilung in schematisch-abstrakte, diagrammatische und normative Bilder auf der einen Seite und mimetische, deskriptive, realistisch auf den konkreten Gegenstand bezogene Abbildungen auf der anderen, schnell zusammenbricht, wenn sie mit historischen Fallbeispielen konfrontiert wird.[17]

---

zweifellos, das wissenschaftliche Objektivitätsideal zu historisieren, eine konsequentere Kontextualisierung ergäbe jedoch ein viel disparateres Bild. Vgl. Daston L. – Galison P., „Das Bild der Objektivität", in Geimer P. (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit* (Frankfurt a. M.: 2002) 29–99; Daston L., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität* (Frankfurt a. M.: 2001). Charakteristischerweise basieren viele Untersuchungen der Abbildungsstrategien in der frühen Neuzeit auf großzügigen Generalisierungen. Z. B. verfechten Winkler und van Helmont die Ansicht, dass zugleich mit den mit technischer Meisterschaft von Hevelius angefertigten Kupferstichen, die die Mondoberfläche zeigen, eine einheitliche, allgemein für die frühe Neuzeit geltende astronomische Bildsprache entwickelt worden wäre. Winkler M.G. – Helden A. van, „Johannes Hevelius and the visual language of astronomy", in Field J.V. – James F.A.J.L. (Hrsg.), *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe* (Cambridge: 1993) 97–116. Dagegen: Zittel C., „Begründungsprobleme neuzeitlicher Wissenschaft an der Schwelle zur Aufklärung: Der Fall Hevelius'", in Marx C. – Sapala B. (Hrsg.), *Das geistige Leben in Preussen zur Zeit der Frühaufklärung* (Olsztyn: 2002) 7–29. Solche Großthesen halte ich für ebenso verführerisch wie falsch, denn es waren, wie hoffentlich später klarer wird, die Zielsetzungen, Funktionen und Kontexte beim Einsetzen von Abbildungen dafür viel zu unterschiedlich. Problematisch ist hierbei auch der teleologische Fortschrittsgedanke, welcher mit der Ansicht impliziert ist, dass man in der Geschichte der wissenschaftlichen Illustration zu immer besseren Abbildungen gelange. Damit einhergehende wissenschaftshistorische Legenden, insbesondere jene, dass im 17. Jahrhundert die textorientierte und autoritätsgläubige Buchgelehrsamkeit von der Erfahrungswissenschaft, die Bilder nun anders einsetze, abgelöst worden wäre, verdanken sich den gleichen ideologischen Voreinstellungen.

[16] Eine typische neuere Version der traditionellen Gegenüberstellung gibt z. B. Ayers M.: „Gassendi, Hobbes, and Locke all categorically asserted the independent authority of the senses as knowledge-producing faculties [. . .] On the other side, Platonistic or Augustinian philosophers such as Mersenne, Descartes, and Arnauld firmly subordinated the senses to the intellect". Vgl. Ayers M., „The Foundations of Knowledge and the Logic of Substance: The Structure of Locke's General Philosophy", in Rogers G.A.J. (Hrsg.), *Locke's Philosophy. Content and Context* (Oxford: 1994) 49–73, hier 49; kritisch zur traditionellen Dichotomisierung von Empirismus und Rationalismus: Engfer H.J., *Empirismus versus Rationalismus? Kritik eines philosophiehistorischen Schemas* (Paderborn: 1996).

[17] Mario Biagioli hat dies gerade in einer aktuellen Studie zum Streit von Scheiner und Galilei über die Sonnenflecken eindrucksvoll vorgeführt: Um an seinem

Diese allgemeinen Befunde sollen nun anhand einer Fallstudie weiter konkretisiert werden, wofür ich mich just auf jenen Philosophen konzentriere, der sich einer 'ästhetischen' Interpretation am entschiedensten zu widersetzen scheint.

Bevor ich Descartes' Illustrationen behandle, müssen noch einige grundsätzliche begriffliche Unterscheidungen eingeführt werden, damit überhaupt verständlich werden kann, in welchem Sinne Abbilden und Überzeugen zusammenhängen können. Wie nötig dies ist, belegt z. B. eine Studie Horst Bredekamps[18] zu Galileis Bildstrategien, die als ein allgemein symptomatisches Musterbeispiel für einen konfusen terminologischen Umgang mit Bildfunktionen angesehen werden kann.[19] Galileis Tuschzeichnungen wird bescheinigt, dass er sie als

---

traditionellen kosmologischen Weltbild festhalten zu können, argumentierte Scheiner angesichts des neu entdeckten Objektes, dessen ontologischer Status unklar war, strikt realistisch: Die Sonnenflecken seien Satelliten, die existieren müssen, weil ansonsten die Sonne kein perfekter Himmelskörper im Sinne des Aristoteles mehr sein kann. Galilei versuchte hingegen sich hier nicht festzulegen, und argumentierte, man könne lediglich zeigen, was das Phänomen nicht ist. Scheiner unterstützte seine ontologische Behauptung mit schematischen Zeichnungen, Galilei seine Kritik an Scheiners Position ebenfalls mit deskriptiven Zeichnungen, die sich allerdings nicht auf das Objekt als Objekt bezogen, sondern auf dessen Bewegung. Im Unterschied zu Scheiner präsentierte er eine Serie von ‚Schnappschüssen' und arrangierte diese zu einer Art Filmsequenz, welche vorführte, dass hier keine Trabantenbewegung angenommen werden kann. Diese Zeichnungen wurden später von Hevelius als unzulänglich verspottet, doch innerhalb dieses Disputes erfüllten sie genau ihren Zweck, nämlich eine Veränderung der Sonnenflecken so zu zeigen, dass sie nicht mehr als Satelliten gelten konnten. Sie waren daher nicht weniger akurat als als die Abbildungen von Hevelius, denn in der Zwischenzeit hatten sich bei der Frage, was als relevantes Detail darzustellen sei, die Auffassungen verändert. Biagioli M., „Picturing Objects in the Making: Scheiner, Galilei and the Discovery of Sunspots", in Detel W. –Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale*, 39–96.

[18] Bredekamp H., „Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as Draftsman", *Science in Context* 13, 3–4 (2000), 423–462, hier 428 u. 449f. Deutsch z. T. als: ders., „Galilei als Künstler", in Ecker B. – Sefkow B. (Hrsg.), *Übergangsbogen und Überhöhungsrampe als naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren* (Hamburg: 1996) 54–63.

[19] Als prominente Zeugnisse terminologischer Konfusion sind insbesondere die o. a. Texte von Kemp zu nennen sowie ders., „Temples of Body and Temples of the Cosmos. Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions", in Baigrie B.S. (Hrsg.), *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science* (Toronto: 1996) 40–85. Anhand der Abbildungen von Vesalius unter der Überschrift: „Vesalius' Veracity" findet sich z. B. die Vermischung der Bestimmungen: ‚Wahrheit', ‚visueller Beweis', ‚Demonstration' und ‚wahrhaftiger Augenzeugenschaft' sowie ‚firsthand knowledge' (Kemp, *Vizualisations*, 22f.). Ähnlich verfährt auch Pozsgai M., „Unmittelbare Vermittlung. Anatomie und Autorschaft in *De humani corporis fabrica* (1543)", *Zeitsprünge* (2002) 254–282, etwa 256.

„sichtbare Argumente“ eingesetzt habe und dass ihnen „Evidenz“ zukomme; sie seien „sichtbare Zeugnisse“ oder „Beweise“, sie stabilisierten das Gesehene, und mit ihnen bediene Galilei sich des Prestiges und der rhetorischen Überzeugungskraft der Kunst. Nirgends wird erklärt, was denn eigentlich hier Beweis oder Argument heißen soll, wann und wie Bilder überhaupt argumentieren oder etwas beweisen können, und das ist doch gerade die entscheidende Frage. Ein Argument ist noch kein Beweis, unter letzterem kann man vielerlei verstehen, und was subjektiv oder objektiv im Sinne einer anschaulichen Gewissheit evident ist, muß oder kann gerade nicht bewiesen werden. Dies war den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts sehr bewusst.

Im Folgenden werde ich kurz einige exemplarische Möglichkeiten der Bildverwendung vorstellen. Zuerst werde ich zwei platonistische Bild-Beispiele erläutern, dann ein empiristisches. Vor dieser Folie werde ich im Anschluss einige von Descartes' Abbildungen diskutieren.

Bild-Beweise

Das erste hier vorgestellte Bildbeispiel wurde bereits unlängst von Barbara Bauer eingehend erläutert.[20] Es präsentiert auf einem Einblatt, dessen Text vom Rosenkreuzer Johann F. Jungius (1558–1617) stammt, eine platonische Systemkonzeption [Abb. 1]. Das Blatt operiert teilweise mit ungegenständlichen Figuren und Linien mit gliedernder Funktion. Wir sehen eine pyramidenförmige Gesamtkonstruktion, welche das Wirken verborgener Kräfte von der göttlichen Idee über die Planeten, die Elemente, dem Reich der *animalia, vegetabilia* und *mineralia* bis zum menschlichen Mikrokosmos veranschaulicht. Mensch und Gott korrespondieren qua Dreiecksordnung miteinander. Durch die graphischen Korrespondenzen ist das Blatt von jeder Stelle aus aufschlüsselbar. Die Bildelemente stiften hier keine funktionale, sondern eine analogische Ordnung, und diese sieht man sogleich. Nur durch die Figuren und graphischen Entsprechungen zeigen sich die

[20] Vgl. zu diesem Bild Bauer B., „Die Philosophie auf einen Blick. Zu den graphischen Darstellungen der aristotelischen und neuplatonisch-hermetischen Philosophie vor und nach 1600“, in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (Wien: 2000) 481–520, hier 502.

Korrespondenzen der sonst vereinzelten *entia*. Suggeriert wird dabei, daß *entia* und Bilder einander entsprechen, und die Graphik übernimmt selbst die Form eines Arguments. Die bildliche Darstellung führt „gleichsam einen kosmologischen Gottesbeweis vor", in dem sie durch ihre Ordnungsstruktur verdeutlicht, „wie Gott sich in der Natur manifestiert".[21] Die Mikrokosmos-Makrokosmos-Ordnung, die das Bild als positive Unendlichkeit zeigt, könnte diskursiv weder zu Ende ausbuchstabiert noch überzeugend präsentiert werden. Ähnlich verhält es sich auch bei vielen anderen neuplatonistischen und hermetischen Bildern, etwa bei Fludd, Mylius oder Michael Maier.[22] Solche Bildtypen konnten durchaus praktische Relevanz haben, sie gaben zuweilen konkrete Handlungsanweisungen. Manche Darstellungen von Aderlassfiguren, die nach dem Vorbild des Zodiacmannes gestaltet waren, zeigten z. B. warnend an, welches gerade regierende Sternzeichen bei diesem oder jenem Eingriff zu beachten sei.[23] In solchen Fällen bestätigen die Bilder keine medizinische Praxis, sondern es hatte umgekehrt die Praxis die Bilder zu bestätigen und konnte dabei, das ist entscheidend, das Bild niemals falsifizieren. Schlägt eine Behandlung fehl, so hat man in der Praxis etwas falsch gemacht und muss diese ändern.

Alle diese Bilder haben mit äußerer Sinneswahrnehmung nicht viel zu tun, weshalb hier eine für die weitere Argumentation grundsätzliche Weichenstellung vorgenommen werden muss: Es gibt Bilder, die auf der Beobachtung der äußeren Natur beruhen und von dort ihren Maßstab nehmen, und solche, die als innere Bilder unabhängig von der konkreten Sinneswahrnehmung existieren (können sollen), um so für jene als Maßstab zu fungieren.[24] Offenkundig sind

---

[21] Ebd., 515.

[22] In Michael Maiers *Atalanta Fugiens* (1618) kommt noch die musikalische Dimension hinzu. In einer synästhetischen Gesamtkonzeption sollen u. a. Fugenkompositionen Entsprechungen zwischen Wort (fugiens), Bild und Tonebene (fuga) sinnlich erfahrbar und qua Analogien als Wissen evident machen.

[23] Z.B. Hans Roman Woneckers Aderlassfigur von 1499, abgebildet in Hamel J., *Geschichte der Astromomie* (Basel: 1998) 107.

[24] Kepler z. B. ist einer jener viel gepriesenen Heroen, die „die Autorität des Augenscheins" gegenüber jener der Texte ausgepielt hätten. Er wird deshalb schnell in die Linie von Vesalius zu Boyle gestellt. Kepler ist zwar modern im Hinblick auf seine Theorie des Netzhautbildes, seine Kriterien indes dafür, was als akurate Abbildung, sei es auf der Netzhaut oder im Buch, gelten kann, sind die folgenden: „Erkennen heißt, das sinnlich äußerlich Wahrgenommene mit den inneren Urbildern zusammenzubringen und ihre Übereinstimmung zu beurteilen, was man sehr schön

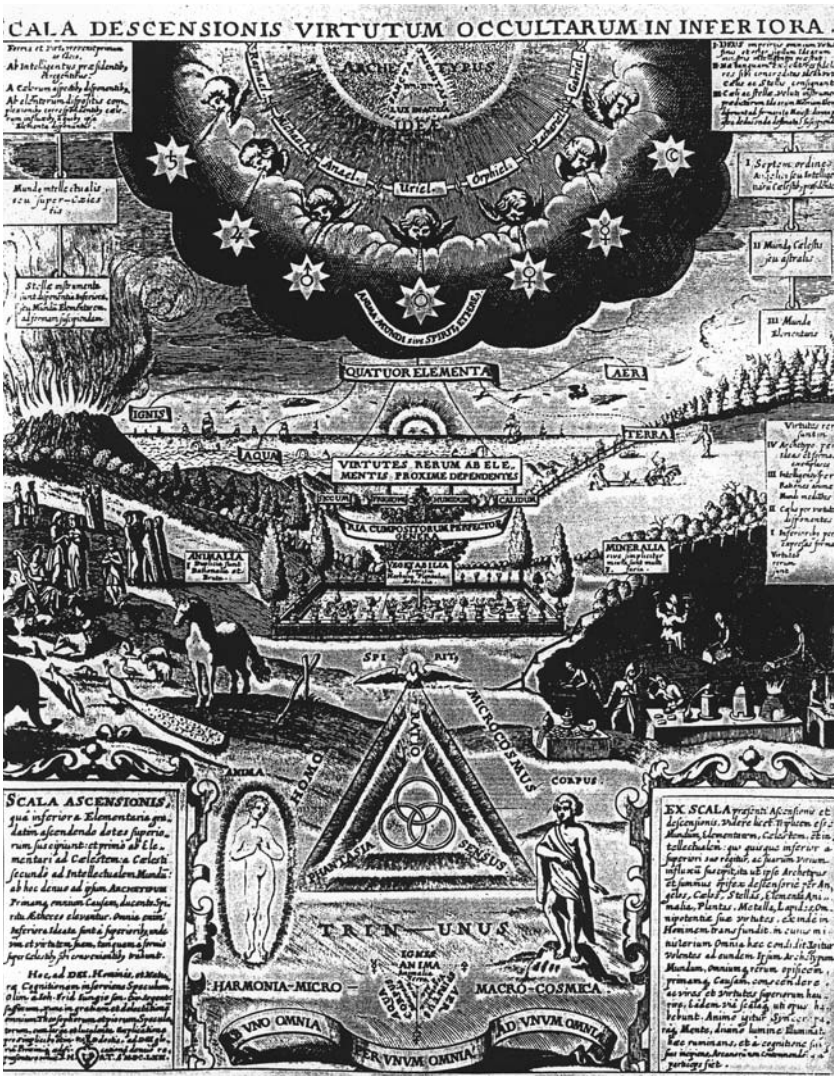


Abb. 1. *Scala Descensionis virtutum occultarum in inferiora*, aus: Harms W. (Hrsg.) *Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 1. (Tübingen 1985), Nr. 3.

daher Bilder, die sich vor einem platonischen Erkenntnishorizont positionieren, in gänzlich anderer Weise akurat, ‚realistisch' oder naturgetreu, als Bilder, die mimetisch auf äußere Wahrnehmungsgegenstände referieren. Im ersten Fall werden äußere Bilder mit inneren Ur-Bildern verglichen und an diesen geprüft, im zweiten äußere Bilder miteinander und mit der beobachteten Welt selbst. Isoliert lassen sich daher beide Varianten nicht sinnvoll gegenüberstellen, geschweige denn bewerten, ob sie jeweils besser oder schlechter ihren Gegenstand abbilden.

Man kann sich dies anhand eines Beispiels aus Vesals *Fabrica* rasch verdeutlichen, einem Werk, das aufgrund seiner Abbildungen stets leichtfertig als Ausgangspunkt neuzeitlicher Erfahrungswissenschaft gepriesen wird. Betrachten wir das berüchtigte Bild der weiblichen Geschlechtsorgane [Abb. 2]. Vor dem Hintergrund der Galenischen Tradition,[25] deren auf Korrespondenzen, Analogien und Entsprechungen aufgebaute Kosmologie postulierte, dass es nur ein Geschlecht gibt, fungiert diese Abbildung eben nicht als Darstellung einer selbstevidenten empirischen Entdeckung, sondern als bildhafter Beweis einer Proposition. Sie weist die verlangte gestalthafte Entsprechung zwischen den Geschlechtern auf, indem sie das weibliche Geschlechtsorgan als nach innen gestülptes männliches zeigt, und der Galenische Kosmos bleibt im Lot. Auch wenn die Abbildung überaus ‚realistisch' ist, fungiert sie deswegen nicht als empirischer Beleg für die kosmologische These. Die Empirie kommt erst einen Schritt später ins Spiel, insofern das Bild eine normative Vorgabe macht, die metaphysisch bereits garantierte Inversion der Geschlechter bei den zukünftigen Sektionen in dieser Gestalt tatsächlich zu finden. Mit den durch diese Blätter geschulten Augen sah man sie auch. Das Bild beruht daher nicht einfach auf einem Irrtum oder einer Darstellungskonvention, sondern innerhalb dieser Kosmologie sieht die Vagina

---

mit dem Ausdruck ‚Erwachen' wie aus einem Schlaf ausgedrückt hat. Wie nämlich das von außen Begegnende uns erinnern macht an das, was wir vorher wußten, so locken die Sinneserfahrungen, wenn sie erkannt werden, die intellektuellen und innen vorhandenen Gegegebenheiten hervor, so daß sie dann in der Seele aufleuchten". Zit. nach Fischer E.P., „Wissenschaft und Kunst. Über die Rolle der Bilder in der Ausübung und Vermittlung von Naturwissenschaft", *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 5 (2002) 16–40, hier 34f.

[25] Vgl. dazu Laqueur T., *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* (München: 1996) 99ff., und Schiebinger L., *„The Mind Has No Sex?"* (Cambridge Mass.-London: 1989) 163f.

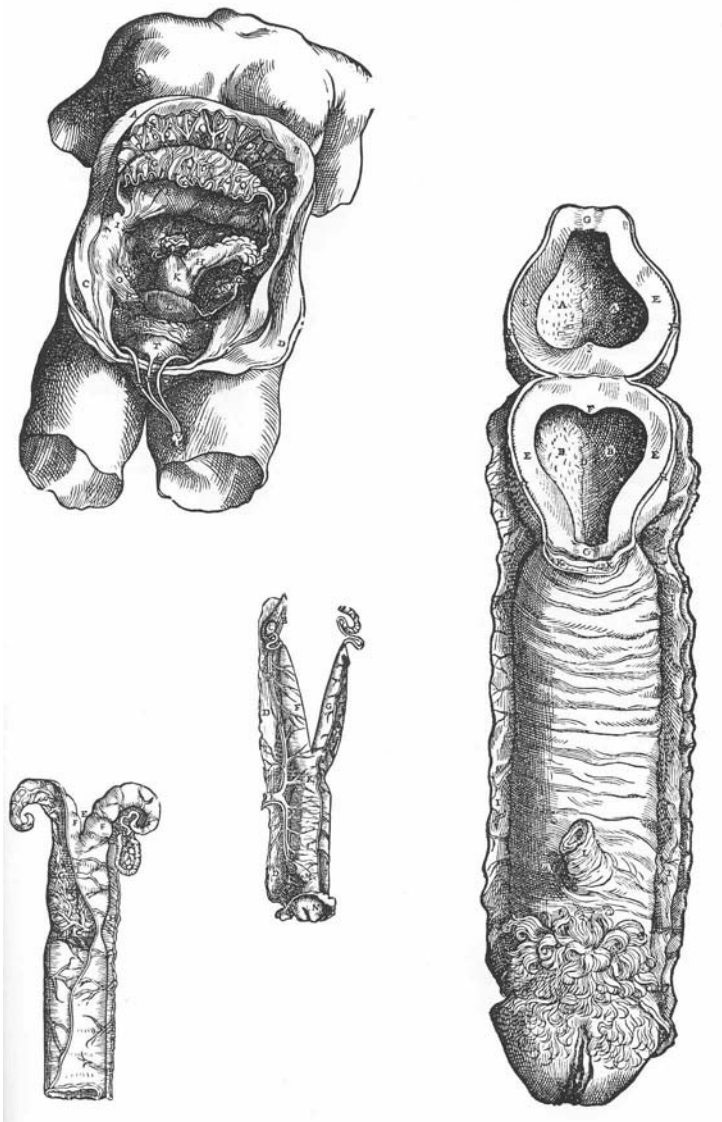


Abb. 2. Weibliches Geschlechtsorgan, aus: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica* (Brüssel: 1543) Tafel V. 27.

‚realiter' wie ein Penis aus. Daher ist diese Darstellung, solange man in der antiken Kosmologie verbleibt, nicht empirisch widerlegbar. Auch dies gehört zu Vesals vielbeschworenem Empirismus. In diesem platonistischen Kontext kann man also von Bild-Beweisen sprechen, und primär ist dies hier auch historisch wie systematisch legitim.

Demonstratio ad oculos

Dem scheint zu widersprechen, dass es Bilder gibt, denen immer wieder empirische Beweisfunktion zugesprochen wurde, gerade etwa den Bildern Vesals, aber auch Harveys und überhaupt den Bildern der aufkommenden Experimentalphilosophie. In *De motu cordis* finden sich frappanterweise nur zwei (Doppel-)Abbildungen. Sie zeigen Harveys Venendruckversuch [Abb. 3]. Harveys Illustration ist insofern aufschlussreich, als sie einen experimentellen Versuch schrittweise vor Augen führt, der von jedem Leser jederzeit ganz leicht selbst angestellt und bestätigt werden kann. Das zu lösende Problem lautete: Wie kann man feststellen, ob es eine Verbindung zwischen Arterien und Venen gibt? Mit dem bloßen Auge sind die Kapillaren nicht zu erkennen. Doch wenn man zuerst einen Unterarm so abbindet, dass kein arterielles Blut in den Arm mehr fließen kann, dann das Band so weit lockert, dass das Blut durch die Arterien in den Arm, nicht aber durch die Venen zurück fließen kann, schwellen die Venen an. Folglich muss es eine Verbindung geben. Man sieht, dass, wo und wie das Blut fließt, und zieht daraus seine Schlüsse, wie das Blut sonst fließen muss. Aber ist dies ein Beweis?

Der von Vesal und Harvey verwendete lateinische Terminus, auf den man sich zumeist beruft, um hier die Rede von „Bildbeweisen" zu legitimieren, lautet: „demonstratio". Schlägt man die Grundbedeutung im Dictionaire nach, so findet man den folgenden Eintrag:

> Demonstratio, das Hinweisen. 1. eig., das Hinweisen, Hinzeigen, Zeigen (mit den Händen, durch Gebärden usw.) auf einen Gegenstand [. . .] übertr.: A. im allg. die Veranschaulichung, deutliche Darlegung, genaue Angabe, die Unterweisung [. . .] der Nachweis, Beweis von etwas [. . .] B. rhet. die anschauliche Schilderung einer Sache [. . .].[26]

[26] Georges K.E., *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* (Darmstadt: 1995[8]).

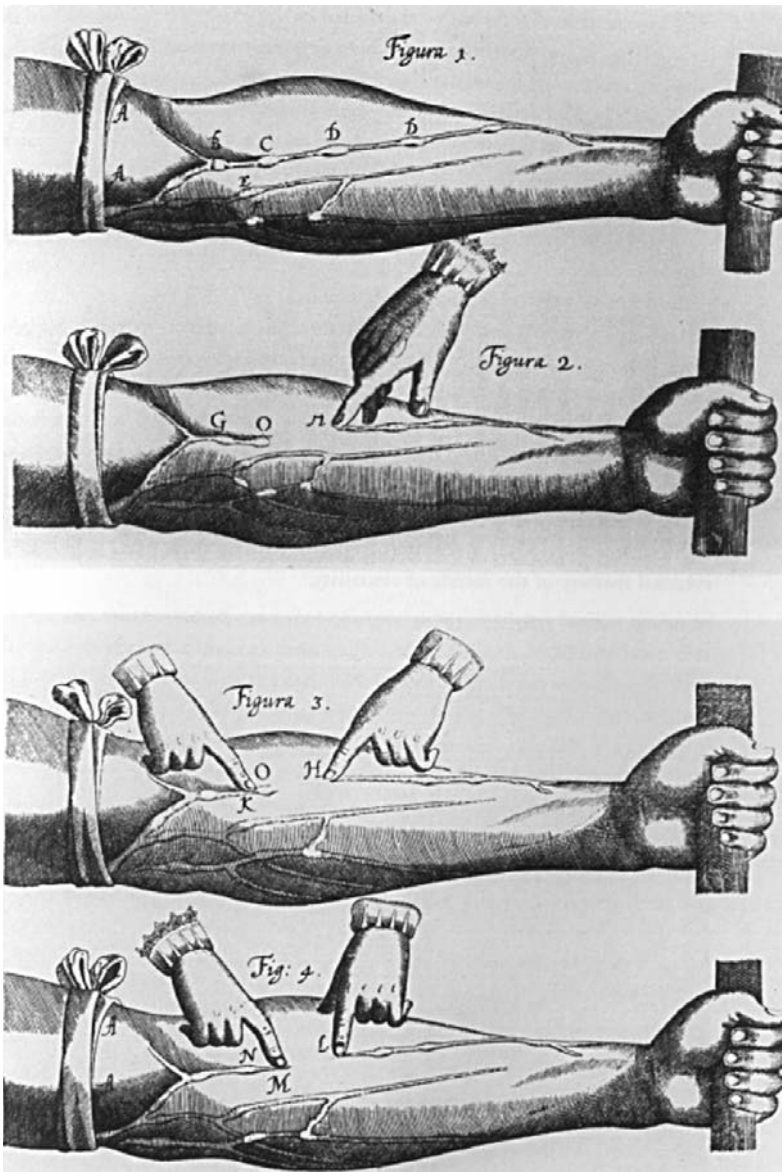


Abb. 3. Venendruckversuch, aus Harvey W., *De motu cordis et sanguinis in animalibus* (London: 1628).

Demonstratio kann somit sehr verschiedenes bezeichnen, vom bloßen Zeigen bis hin zum Beweis. Was galt für Harvey, Descartes oder Vesal? Das ganze semantische Spektrum von *demonstratio* lässt sich bei diesen Autoren aufweisen, und auch, dass zuweilen reflektiert wurde, in welchem Sinne dieser Terminus eingesetzt wird.

Für die *demonstratio* im Sinne von Beweis blieb im 16. und 17. Jahrhundert weiterhin die aristotelische Definition als Muster leitend.[27] Diese lautet:

> Demonstration nenne ich dabei eine wissenschaftliche Deduktion, und wissenschaftlich nenne ich jene, gemäß der wir dadurch, daß wir sie besitzen, wissen. Wenn also das Wissen von der Art ist, wie wir es festgesetzt haben, so hängt auch notwendigerweise das demonstrative Wissen von Dingen ab, die wahr und ursprünglich und unvermittelt und bekannter und vorrangiger und ursächlich im Verhältnis zur Konklusion sind.[28]

Demonstrationen sind demzufolge formal gültige Deduktionen, die Wissen ermöglichen. Ohne Wissen von den Ursachen gibt es zwar Deduktionen, aber keine Demonstrationen. Demonstrationen hängen ihrerseits nicht von demonstrierbaren Prämissen ab. Heute nennt man eher das, was Aristoteles formal gültige Deduktion nannte, Beweis und in diesem Sinne Demonstration.[29] Aristotelische Demonstration meint indes mehr, nämlich dass wahre Prämissen vorausgehen, die qua Demonstration expliziert werden. Die Konstruktion von Demonstrationen hat explanatorische Funktion.[30] Im streng terminologischen Sinn bezieht sich *demonstratio* somit auf die Explikation von Ursachen oder Setzungen.

---

[27] Eine Übersicht über „17th-Century Demonstrations" gibt Machamer in Detel W. – Zittel C., *Wissensideale*, 23–38, wobei er allerdings nicht mehr zwischen verschiedenen Bilddemonstrationen binnendifferenziert. Zum Hintergrund vgl. Jardine N., „Epistemology of Sciences", in Schmitt C.B. (Hrsg.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy* (Cambridge: 1988) 685–711.

[28] Aristoteles, *Analytica Posteriora*, hrsg., eingel., übers. u. komm. von W. Detel, Bd. 2 (Berlin: 1993) 71b, 17f.

[29] Vgl. Detels Kommentar, ebd., II, 61f. und in Bezug auf Descartes ders., „Descartes und der wissenschaftstheoretische Fundamentalismus", in Niebel W. – Schnädelbach H. (Hrsg.), *Descartes im Diskurs der Neuzeit* (Frankfurt a. M.: 2000) 230–258.

[30] Hobbes z. B., den man in Philosophiegeschichten absurderweise stets unter der Rubrik „Empirismus" führt, reserviert in den *Six Lessons* das Verfahren der *demonstratio* strikt antiempiristisch für die geometrische Beweismethode, wobei er den Akzent auf das Konstruieren nach selbst gesetzten Prämissen legt: Unter den Künsten

Mit dem Aufkommen der neuen empirischen Wissenschaften wird nun nicht auf theoretische Erklärungen verzichtet, sondern diese erhalten einen anderen Status, sie werden zu Hypothesen. Vereinfacht gesagt, vollzieht sich ein erkenntnistheoretischer Perspektivenwechsel weg von der Ursachenerklärung hin zur Beschreibung und Erklärung der Phänomene. Man betrachtet die Effekte, nicht die Ursachen, und spricht von Wahrscheinlichkeit, nicht von Wahrheit.[31] Das wirkt sich auch auf den Begriff der *demonstratio* aus.

Nun gibt es grundsätzlich zwei Hauptvarianten,[32] wie man mit Theorie und via Erfahrung demonstrieren kann, die sich grundsätzlich betrachtet wie folgt darstellen: Man geht im ersten Fall davon aus, dass Gott die Naturgesetze festgelegt hat, indem er unter mehreren Möglichkeiten wählte. Der menschliche Verstand kann zwar nicht Gottes Wahl rekonstruieren, aber er vermag sich den Spielraum, den Gott hatte, zu vergegenwärtigen, indem er mögliche Naturgesetze formuliert und durch Erfahrung prüft, welche zutreffen. Entscheidend ist hierbei, dass die zugrunde gelegten Prinzipien als solche niemals durch Erfahrung falsifiziert werden können, sondern nur überprüft, ob das zutreffende Prinzip seine Anwendung gefunden hat. Was z. B. die Darlegung der Naturgesetze anbetrifft, ist Descartes in seinen *Principia* der Ansicht, es „bedarf [. . .] für diese Bestimmungen keiner Beweise, weil sie sich von selbst verstehen, und selbst wenn die

---

seien „diejenigen beweisbar, in denen die Konstruktion des Gegenstands in der Macht des Künstlers selbst liegt, der in seiner Beweisführung (demonstratio) nichts anderes tut als die Konsequenzen seines eigenen Verfahrens abzuleiten". Und: „Die Geometrie ist deshalb beweisbar, weil die Linien und Figuren, aus denen wir unsere Schlüsse ziehen, von uns selbst gezeichnet und beschrieben sind; und die Staatsphilosophie ist beweisbar, weil wir selbst den Staat aufbauen." Hobbes T., *Six Lessons to the professors of the mathematicks* (1656), in Molesworth W. (Hrsg.), *The English Works of Thomas Hobbes* (London: 1839–1845), Bd. VII. 183f. Zu Hobbes' Rationalismus vgl. die Sammelrezension von Weiss U., „Hobbes' Rationalismus: Aspekte der neueren deutschen Hobbes-Rezeption", *Philosophisches Jahrbuch* 85 (1978) 167–196.

[31] Dies sei an einem einfachen Beispiel erläutert. In einem englischen Logikstandardlehrwerk, Wilson T., *The Rule of Reason* (1551), findet sich folgendes Beispiel für einen induktiven Schluss: „Renyshe wine heateth, Malvesy heateth, Frenchwine heateth, neither is there any wyne that doth the contrary: Ergo all wine heateth." Vgl. dazu: Henry J., „Magic and Science in the sixteenth and seventeenth centuries", in Olby R.C. u. a. (Hrsg.), *Companion to the History of Science* (London-New York: 1990) 583–597, hier 590. Es geht also nicht mehr darum zu erklären, warum oder wie Wein den Körper des Trinkenden erwärmt. Es genügt zu zeigen, dass es so ist und das man dies beliebig oft testen und überprüfen kann.

[32] Vgl. den Abschnitt „Empirie und Hypothesen", in Specht R. (Hrsg.), *Die Philosophie des Rationalismus* (Stuttgart: 1991) 129ff.

Erfahrung uns das Gegenteil zu zeigen schiene, würden wir trotzdem genötigt sein, unserer Vernunft mehr als unseren Sinnen zu vertrauen."[33] Von vielen Interpreten[34] wird Descartes daher dieser fundamentalistischen Position zugeschlagen.

Die andere Variante behauptet, man könne Gottes Spielraum nicht rekonstruieren, sondern nur Hypothesen über mögliche Ursachen formulieren, wobei hierfür schon auf Erfahrung zurückgegriffen werden muss. Diese Hypothesen sind dann selbstverständlich falsifizierbar, aber nicht im strengen Sinne beweisbar, man kann sie allenfalls empirisch bestätigen.

Wissenschaftler wie Harvey oder Vesal und natürlich auch Descartes waren sich der Differenz von Beweisen und Bestätigen selbstverständlich bewusst, und in ihren Texten muss man daher nicht nur genau auf den Wortlaut, sondern auch auf den Begründungs-Kontext achten, um zu entscheiden, in welchem Sinn von *demonstratio* gerade die Rede ist. Harvey spricht beispielsweise von *ocular demonstrations*. In der Oxford-Ausgabe von *De motu cordis*[35] wird indes *demonstratio* mit „proof" übersetzt, und *confirmare* als „to proof".[36] Die deutsche Übersetzung[37] entscheidet sich ebenfalls für „beweisen". Auch in den englischen Ausgaben der Werke Vesals findet[38] sich die gleiche Praxis. Dies führt in der Sekundärliteratur regelmäßig zu der Behauptung, *De motu cordis* gründe sich auf experimentelle, d. h. „anschauliche Beweise" („ocular demonstrations") und sei „ein kurzes Buch von bemerkenswerter Durchschlagskraft, in dem der Leser mit illustrativen und demonstrativen Argumenten niedergeknüppelt" werde.[39]

---

[33] *Principia* II 52.

[34] So auch von Specht, *Die Philosophie des Rationalismus*, 129ff.

[35] Harvey W., *An anatomical disputation concerning the movement of the heart and blood in living creatures*, übers. u. eingel. von Gweneth Whitteridge (Oxford: 1976).

[36] Für weite Verbreitung des Irrtums sorgt Robin, *The Scientific Image*, 110.

[37] Harvey W., *Die Bewegung des Herzens und des Blutes*, übers. von R. Ritter von Töply (Leipzig: 1910; Nachdruck 1968). Vgl. auch die durchgängige Rede von Beweisen bei Harvey in Rullière R., „Die Kardiologie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts", in Toellner R. (Hrsg.), *Illustrierte Geschichte der Medizin*, Bd. 2 (Augsburg: 2000) 1055–1103, bes. 1082ff.

[38] In Vesalius A., *On the Fabric of the Human Body*. A Translation of *De humani corporis fabrica libri septem*, übers. von W.F. Richardson in collaboration with J.B. Carman, 2 Bde. (San Francisco: 1998ff.) wird in der englischen Übersetzung wiederholt der Ausdruck „demonstrates" gebraucht, z. B. im Vorwort zur *Fabrica* („I have frequently demonstrated the inaccuracy of Galen's teachings"), im Text zu Tafel 5:2 und in den Erläuterungen der Herausgeber, obgleich im lateinischen Original hier nicht einmal „demonstratio" steht (Hinweis von M. Pozsgai).

[39] So im Standardwerk von Boas M., *Die Renaissance der Naturwissenschaften* (Gütersloh:

Schauen wir uns Harveys Formulierungen in anderen Übersetzungen und im Original näher an. Es heißt da z. B.: „Since all things, both argument and ocular demonstration, show that the blood passes through the lungs and by the force of the ventricles, and is sent to all parts of the body“[40] oder: „Seeing it is confirmed by reason and ocular experiment“ oder „confirmed by ocular demonstration“ („ocularibus demonstrationibus“) und „confirmed by ocular testimony“ bzw. „autopsia confirmassem“,[41] sowie „conclusio demonstrationis de sanguinis [. . .] Cum haec confirmata sint omnia, et rationibus et oculatibus experimentis“.[42]

Nirgends wird in diesen Belegstellen die *demonstratio ad oculos* zum Beweisverfahren erklärt. Harvey thematisiert hier die Ursachen nicht, doch nicht deshalb, weil er bestritte, dass es solche gebe: Es wird eben nicht mit Ursachen und beweisbaren Prinzipien demonstriert, sondern durch die Sinne und die Erfahrung bestätigt. Die Sinne und die Erfahrung haben für Harvey zwar die größere Autorität und gewährleisten mehr Klarheit und Distinktheit als die Theorie, doch gleichwohl beachtet er peinlich die Differenz zur aristotelischen Demonstration:

> Denique hoc est, quod enarrare et patefacere, per observationes et experimenta conabar, non ex causis et principiis probabilibus demonstrare, sed, per sensum et experimentum, confirmatum rederre, anatomico more, tanquam majore authoritate volui.[43]

Wenn Harvey in *De motu cordis*[44] nach dem letzten einheitlichen Prinzip der Blutkreisbewegung fragt, so verweist er ausdrücklich auf

---

1965) 309 u. 306f. Auch in der neuen Standard-Edition von Bitbol-Hespériès A. (Hrsg.), *R. Descartes. Le Monde. L'homme* (Ort: Jahr) 110 refereriert ihr Kommentar auf die Abbildung Harveys als „preuve“.

[40] Harvey W., *De motu cordis*, übers. von K. Franklin (London: 1963) Kap. 14 (so auch Robert Willis in seiner Übersetzung von 1952).

[41] Harvey W., *De motu cordis*, übers. von G. Keynes (1998), Octavo Ed., 54, 5, 3 (lat. 6).

[42] Harvey W., *De motu cordis* (London: 1628) 32.

[43] Harvey W., *Exercitationes anatomicae* (London: 1661) 74. Vgl. dazu Wear A., „William Harvey and the ‚way of the anatomists‘“, *History of science* 21 (1983) 223–249, bes. 231 u. 243, Anm. 14, sowie ders., „The Heart and Blood From Vesalius to Harvey“, in Olby R.C. u. a. (Hrsg.), *Companion to the History of Science*, 568–582.

[44] Harvey W., *De motu cordis*, in Harvei Gulielmi, *Opera*, quibus praefationem addidit Bernardus Siegfriedus Albinus (Leyden: 1737) 88 [zit. *Opera*]. Zu Harvey vgl. die ausgezeichnete Monographie Fuchs T., *Die Mechanisierung des Herzens*.

die embryologischen Untersuchungen in seinem eigentlichen Lebenswerk *De generatione animalum*. Dort heißt es gut aristotelisch: „Jede vollkommene Wissenschaft beruht auf der Kenntnis aller Ursachen."[45] Dieses letzte Prinzip identifiziert Harvey mit der göttlichen Allnatur selbst, und bei ihm triumphiert gerade die Teleologie emphatisch über die neue materialistische Korpuskularphilosophie.[46]

Zirkulation ist ein Beobachtungstatbestand und kein theoretisches Konstrukt. Die Blutzirkulation ist laut Harvey weder eine Theorie noch eine Hypothese, sie kann daher durch die Sinne, Beobachtungen und Experimente weder demonstrativ bewiesen noch falsifiziert werden, sondern nur (demonstrativ) gezeigt und bestätigt. Zu diesem Zweck können auch Bilder eingesetzt werden (In späteren experimentalphilosophischen Werken, wie etwa Hookes *Micrographia*, wird von dieser Möglichkeit reger Gebrauch gemacht). Harveys Bild zeigt daher nur, wie man empirisch eine Erfahrungstatsache bestätigt, es erklärt nicht, warum das Blut zirkuliert. Der Übersetzungsfehler verdeckt also den entscheidenden Punkt.

Descartes unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen experimentell manipulierendem und einfachem Beobachten, differenziert aber ebenfalls explizit die verschiedenen Bedeutungen von *demonstratio*:

> Sie sagen auch, daß *Wirkungen mit einer Ursache beweisen, und dann diese Ursache mit denselben Wirkungen beweisen, ein logischer Zirkelschluß sei,* was ich zugebe. Ich gebe deswegen keineswegs zu, daß dieser einer sei, Wirkungen mit einer Ursache zu erklären und diese dann mit jenen zu beweisen: denn es besteht ein großer Unterschied zwischen *beweisen* und *erklären*. Ich füge dem hinzu, daß man das Wort *demonstrieren* verwenden kann, um das eine und das andere zu bedeuten, zumindest wenn man es nach dem üblichen Gebrauch nimmt, und nicht in der besonderen Bedeutung, die die Philosophen ihm geben. Ich füge

---

[45] Harvey W., *De generatione animalium*: „scientia quaelibet perfecta, ex causarum omnium cognitione dependet." (*Opera* 188).

[46] Harveys Entdeckungen können folglich nicht in den Kontext der neuen mechanistischen Philosophie gestellt werden, wie dies etwa noch Westfall R., *The construction of modern Science. Mechanism and Mechanics* (New York: 1971) Kap. 5, versuchte. Cunningham hat beispielsweise gezeigt, dass die Traditionslinien innerhalb der Anatomie viel verwickelter lagen und allgemein eher darauf hinausliefen, das Handwerk des Schöpfergottes zu enthüllen, als neue experimentelle Methoden zu etablieren. Harveys Schriften entstanden somit in einer anderen naturphilosophischen Wissenskultur als derjenigen, der man gemeinhin attestiert, die wissenschaftliche Revolution vorangetrieben zu haben. Vgl. dazu Cunningham A., *The Anatomical Renaissance: The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients* (Aldershot: 1997).

> ferner hinzu, daß es kein Zirkelschluß ist, eine Ursache aus mehreren Wirkungen zu beweisen, die aus einer anderen Ursache bekannt sind, und dann umgekehrt andere Wirkungen aus jener Ursache zu beweisen. [. . .] *Wie die letzten Gründe durch die ersten demonstriert werden, die ihre Ursachen sind, sind es umgekehrt diese ersten durch die letzten, die ihre Wirkungen sind.*

Es sei keineswegs zweideutig zu erklären,

> daß da die Erfahrung die Mehrzahl dieser Wirkungen sehr sicher macht, die Ursachen, aus denen ich sie ableite, nicht so sehr dazu dienen, sie zu beweisen, als sie zu erklären, daß aber diese es sind, die von jenen bewiesen werden. Und ich sage, daß sie nicht so sehr dazu dienen, sie zu beweisen, anstelle von, daß sie keineswegs dazu dienen, damit man weiß, daß jede dieser Wirkungen auch durch diese Ursache bewiesen werden kann, im Fall es in Zweifel gezogen wird, und daß diese schon durch andere Wirkungen bewiesen worden ist.[47]

Descartes behauptet, er könnte alle Wirkungen *top down* aus Ursachen deduzieren. In der Praxis lasse sich dies jedoch aufgrund der Grenzen des menschlichen Verstehens schwer und schon gar nicht ständig realisieren.[48] Deshalb verfährt Descartes konkret fast immer (!) nach

---

[47] Brief an Morin vom 13.7.1638 (*Briefe* 124). Vgl. *Discours*, *AT* 76: „Denn mir scheint, die Begründungen folgen dort dergestalt aufeinander, daß ebenso das letzte durch das erste, das heißt durch seine Ursachen, so auch umgekehrt das erste durchs letzte, das heißt durch seine Wirkungen erklärt (sont demonstrees) wird. Und man darf nicht glauben, daß ich hierbei den Fehler mache, den die Logiker einen Zirkel nennen; denn die Erfahrung macht den größten Teil dieser Wirkungen zu unbestreitbaren Tatsbeständen, und daher dienen die Ursachen, aus denen ich sie ableite, nicht so sehr zu ihrem Beweis, als vielmehr zu ihrer Erklärung, und ganz im Gegenteil sind es die Ursachen, die durch die Wirkungen bewiesen werden.“ Bei Descartes findet sich selbstverständlich kein Hinweis, woher dieses Programm – Hypothesen, logische Prinzipien, Schlußfolgerungen, experimentelle Kontrolle, Validierung der Hypothesen – stammt.

[48] In einem Brief an Mersenne vom 27.5.1638 geht Descartes sogar so weit, einzugestehen, dass er Demonstrationen in der Physik für unmöglich hält: „Sie fragen mich, ob ich das, was ich über die Brechung geschrieben habe, als Demonstration ansehe; und ich glaube, daß es das ist, zumindest in dem Maße, in dem es in dieser Angelegenheit möglich ist, eine Demonstration zu geben, ohne zunächst die Prinzipien aus der Metaphysik (was ich eines Tages zu tun hoffe, aber was bislang noch nicht getan wurde) abzuleiten, und in dem Maße, in dem andere Fragen der Mechanik oder der Optik oder der Astronomie oder jeder anderen Angelegenheit, die nicht rein geometrisch oder arithmetisch ist, jemals demonstriert worden sind. Aber von mir geometrische Demonstrationen in einer Angelegeheit zu fordern, die von der Physik abhängt, heißt, von mir das Unmögliche zu verlangen. Und wenn jemand nur die Demonstrationen der Geometrie Beweise nennt, dann müßte dieser behaupten, daß Archimedes niemals etwas in der Mechanik demonstriert hätte, noch Vitellion in der Optik, noch Ptolmy in der Astronomie etc. und dies wird

dem *bottom-up*-Verfahren. Er erschließt aus den Wirkungen die Ursachen, die dann lediglich zur Erklärung, und nicht als Beweis herangezogen werden und behauptet deren potentielle Beweisbarkeit und prüft deren Kompatibilität mit den bereits bewiesenen Ursachen. Innerhalb eines Erklärungsmodell sind die Ursachen selbstverständlich empirisch falsifizierbar. Die Einführung von derartigen Gesetzes-Hypothesen zeigt, dass Descartes kein rein deduktives Physikverständnis hat.

Es bleibt zu klären, was Descartes unter „Schließen" versteht.[49] Descartes hat immer wieder behauptet, dass alles in der Natur mit mathematischer Gewissheit erfasst werden könne[50] und seine Methode so strikt sei, dass jeder deduzierte Satz „pourra tenir lieu d'une demonstration Mathematique".[51] Wie nun die zum Vorbild erhobene mathematische Methode auf den Bereich der Physik sich übertragen lassen soll, wird in der Forschung sehr kontrovers diskutiert. Es ist schlechterdings schwer vorstellbar, wie die einzelnen Ableitungsschritte von einer allgemeinen Prämisse aus bis zu den konkreten Wissensinhalten des Menschen mathematisch-geometrisch vorgenommen werden können sollen. Wie kann z. B. aus der Cogito-Gewissheit die Beschaffenheit des Kosmos oder der Kreislauf des Herzens mathematisch deduziert werden?

In seinen frühen *Regulae* führt Descartes die Sicherheit der Mathematik nicht auf Erfahrung, sondern auf die Deduktion zurück und schlägt damit scheinbar eine axiomatische Methode vor.[52] Nach dem Vorbild der *Elemente* Euklids wären demzufolge aus vorange-

---

nicht behauptet. In diesen Angelegenheiten ist man zufriedengestellt, wenn die Autoren – nachdem sie einige Dinge vorausgesetzt haben, die nicht offenkundig der Erfahrung widersprechen – von dort aus konsequent fortfahren und keinen Fehler der Logik begehen, selbst wenn ihre Annahmen nicht exakt der Wahrheit entsprechen. [. . .] Oder das, was ich in bezug auf die Brechung beanspruche demonstriert zu haben, hängt nicht direkt von der Wahrheit der Natur des Lichts ab [. . .]." (*Correspondance*, *AT* II, 141–142).

[49] Einen Überblick über die diesbezügliche terminologische Konfusion bei Descartes gibt Clarke D.M., „Descartes' Use of ‚Demonstration' and ‚Deduction'", in Moyal G.D.J. (Hrsg.), *Descartes. Critical Assessments* (London: 1991) Bd. 1, 237–247.

[50] „Apud me omnia fiunt mathematice in Natura" (Brief an Mersenne, *Correspondance*, *AT* III, 36).

[51] *Principia* II 64.

[52] Vgl. dazu Engfer H.J., *Philosophie als Analysis. Studien zur Entwicklung philosophischer Analysiskonzeptionen unter dem Einfluß mathematischer Methodenmodelle im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (Stuttgart: 1982) 126ff. Ferner: Schüling H., *Die Geschichte der axiomatischen Methode im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert* (Hildesheim: 1969) 41ff.

stellten Definitionen, Axiomen und Postulaten weitere Aussagen abgeleitet und per Schluss bewiesen. Ein solches Verfahren findet man z. B. auch bei Hobbes. Für Descartes ist eine Deduktion jedoch nicht ein Ableiten von Folgerungen aus Prämissen, sondern eine Kette von Intuitionen.[53] Wird durch die Vernunft etwas, das möglichst einfach ist, intuitiv erkannt, wird von dieser Einsicht ausgehend eine weitere Intuition hinzugefügt, die ebenfalls klar und einfach ist. Kommt ein Kette von Intuitionen zustande, so garantiert deren Tragfähigkeit die der Deduktion. Nach wiederholtem Durchlaufen der Kette kann diese selbst als Bild wahrgenommen und intuitiv als wahr erkannt werden. Hier, beim frühen Descartes, ist die Erfahrung noch ausgeschaltet, die ganze Methode besteht ja nur in der Ordnung und Disposition dessen, worauf sich das geistige Auge richten muss.[54] Später wird das Übergehen von einem Bild zum nächsten jedoch auch im empirischen Bereich methodisch wichtig, dann muss in diesem Bereich alles so disponiert werden, dass, wenn sich das empirische Auge darauf richtet, sich eine intuitive Erkenntnis einstellt. Darauf komme ich noch zurück. Konkret sieht das Verfahren beim frühen Descartes wie folgt aus: Zuerst wird alles gesammelt, was über ein Phänomen, z. B. das Leuchten oder den Magneten, bekannt ist. Dann wird „deduziert", was an einfachen Naturen gesucht werden muss, um alle empirisch bekannten Eigenschaften zu erklären, d. h. man begründet, welche Hypothesen ausgewählt werden müssen. Dann wird versucht, nach Maßgabe des menschlichen Verstehen-Könnens die Natur zu bestimmen. Gelingt dies jedoch nicht, müssen alle bekannten Möglichkeiten an natürlichen Ursachen eingesetzt werden und wenigstens durch Imitation („saltem per imitationem"), die Natur etwa des Leuchtens in Erfahrung gebracht werden (Regel VIII).

In den *Regulae* hat Descartes den Bereich des intuitiv-deduktiven Wissens noch eingeschränkt und die Erfahrung aus dem Bereich sicherer Erkenntnis ausgeschlossen. Wie sich dieses Verhältnis ändert, wäre im einzelnen je nach Schrift eingehend zu spezifizieren; ich kann hier nur exemplarisch auf die Vorgehensweise in den *Principia* eingehen. Descartes erklärt dort in einer vielzitierten Stelle aus dem

---

[53] *Regulae* III 8.

[54] Wenn Descartes von mathematischer Demonstration spricht, so ist dies eine metaphorische Rede: Nicht die Ableitungsprozedur, allenfalls die Gewissheit der Mathematik ist ihm gleichnishaft Vorbild.

Brief an Picot, dass das vollkommene Wissen „notwendig aus den ersten Ursachen abgeleitet sein“ müsse und dass man mit den ersten unbezweifelbaren Prinzipien zu beginnen habe, von welchen „die Erkenntnis der anderen Dinge derart abhängt, daß die Prinzipien zwar ohne jene, die anderen aber nicht anders als durch die Prinzipien erkannt werden können.“[55]

De facto hält Descartes diesen Anspruch aber nicht durch. Sobald er im 3. und 4. Buch auf die Naturerscheinungen zu sprechen kommt, muss er auf die Erfahrung zurückgreifen.[56] Bei der Betrachtung der Himmelskörper beispielsweise räumt er ein: „Wie groß die Teile sind, wie schnell sie sich bewegen und welche Kreise sie beschreiben, kann man aus bloßer Vernunft nicht ableiten; denn Gott konnte dies auf unzählige Arten zustande bringen, und nur die Erfahrung kann lehren, welche er davon ausgewählt hat“.[57] Daher formuliert er seine physikalische Theorie nur als

> eine Hypothese, die, selbst wenn sie falsch wäre, doch mir der Mühe zu verlohnen scheint, sofern alle ihre Ergebnisse mit der Erfahrung übereinstimmen. Denn dadurch wird sie uns für das Leben gerade so viel Nutzen wie die Wahrheit selbst gewähren, weil man sich ihrer genauso wird bedienen können, um die Naturursachen zu bestimmen, alle Wirkungen, die man nur will, hervorzubringen.[58]

Diese sehr baconianisch anmutende Definition wird am Ende der *Principia* aufgegriffen und bestätigt, indem Descartes nun sogar erklärt, dass, obgleich seine Erklärungen „in Rücksicht auf die Allmacht Gottes ungewiss“ seien, sie für die „Zwecke des Lebens genügen“ und es daher hinreiche, wenn manches „für moralisch gewiss gehalten wird“.[59] Somit gibt es einen apriorischen Teil und einen aposteriorischen Teil der Physik.

Was bedeutet dies alles für die Bilder, und welche Aufgaben können sie übernehmen? Ich werde nun einige Beispiele präsentieren und dabei verschiedene Interpretationen ihrer Funktionen diskutieren.

---

[55] *Principia*, *AT* IX, 2,2.
[56] Vgl. dazu Engfer H.J., *Empirismus*, 89ff.
[57] *Principia* III 46.
[58] Ebd., III 44.
[59] Ebd., IV 205, 204.

Evidenzen?

Ein weiteres Argument dafür, Harveys Demonstrationen nicht als Beweise zu nehmen, ergibt sich daraus, dass die so demonstrierten Phänomene in Bezug auf ihre Ursachen verschieden gedeutet werden können. Ein und dasselbe Bild kann daher in sehr verschiedene Theorien integriert werden, woraus folgt, dass von ihm aus keine schlagende Evidenz für die eine oder andere Position sich einstellt, sondern im Gegenteil die theoretische Einbettung allererst ein Bild in einem spezifischen Sinn evident macht.[60]

Harvey benutzte bezeichnenderweise die gleichen anatomischen Bildatlanten wie Descartes. Die Abbildung des Venendruckversuchs entlehnte er dem *Tractatus anatomicus Triplex* (Frankfurt: 1614) von Fabricius. Auch Descartes konsultierte Abbildungen aus Werken von Fabricius und von Vesalius, diese vermittelt durch das von Harvey ebenfalls geschätzte *Theatrum anatomicum* (Frankfurt: 1605).[61]

Descartes' Stellungnahme zu einem vergleichbaren Experiment Harveys ist daher aufschlussreich: Er meint, die „offensichtliche Beobachtung" eines Experimentes zur Herztätigkeit, bei welchem man einen Finger in ein frisch ins Herz geschnittenes Loch steckt, „scheint völlig gewiß zu machen" („assurer"; Rothschuh übersetzt: „beweisen"), dass das Herz entgegen seiner eigenen Auffassung sich aktiv kontrahiert, aber „allemal beweist dies nichts anderes, als daß selbst die Beobachtungen uns oft Gelegenheit geben, uns zu täuschen, wenn wir nicht ausreichend die Ursachen prüfen, die sie haben können."[62]

---

[60] Offenbar kann ein empirisches Phänomen wie der Blutkreis in verschiedene Konzeptionen integriert werden. Auch Robert Fludd gelang dies innerhalb seiner alchemistischen Pansophie. Man kann daher schwer angesichts von Harveys Entdeckung von einem Paradigmenwechsel innerhalb der Medizin vom Vitalismus zum Mechanismus sprechen, wenn gleichzeitig mehrere Deutungssysteme und Denkstile diesen Befund akzeptierten und Harvey selbst ihn vitalistisch deutete.

[61] Bitbol-Hespériès hat in ihren Editonen und Kommentaren zu Descartes' physiologischen Texten wiederholt auf Descartes' und Harveys anatomische „Quellen" hingewiesen, hierbei aber nur sehr vage konstatiert, sie seien von diesen „directement inspirées" oder „fait echo". Bitbol – Hespériès A., „Cartesian Physiology", in Gaukroger S. – Schuster J. – Sutton J. (Hrsg.), *Descartes' Natural Philosophy* (London: 2000) 349–382, hier 361; vgl. Bitbol – Hespériès A. (Hrsg.), *R. Descartes. Le Monde. L' homme*, L, LII, 110, 204; Bitbol – Hespériès A., *Le principe de vie chez Descartes* (Paris: 1990).

[62] *Beschreibung des menschlichen Körpers*, 153.

Diese Kritik Descartes' richtet sich nicht gegen Harveys Beobachtung, sondern gegen seine Interpretation, zu der er sich durch den ersten Augenschein habe verleiten lassen. Descartes verzichtet daher auch keineswegs selbst darauf, sich auf solche „offenkundigen Beobachtungen" zu berufen: „Man kann nicht daran zweifeln, daß sich im Herzen Wärme befindet, denn man kann sie sogar mit der Hand spüren, wenn man den Körper irgendeines lebenden Tieres öffnet".[63]

Diese Feststellung Descartes' ist überhaupt sehr erhellend, denn von ihr aus fällt Licht auf den entscheidenden Differenzpunkt zu Harveys Befunden. Descartes bestätigt experimentell die alte und falsche Lehrmeinung, das Herz habe eine höhere Temperatur als andere blutreiche Organe, und diese Bestätigung ist zentral für seine eigene Interpretation. Wenngleich Beobachtungen verschieden interpretiert werden können, sollte es dennoch keine Beobachtung geben, die nicht potentiell mit der eigenen Lehre erklärt werden kann. Weil Descartes der Auffassung ist, dass nicht die Herzkontraktion, wie Harvey postulierte, sondern die Hitze des Herzens thermodynamisch den Blutkreislauf antreibt,[64] muss er die Deutung von Harveys Beobachtung anzweifeln. Denn aus ihr scheint eine ihm suspekte vitalistisch anmutende Erklärung zu folgen. Descartes meint, Harvey müsste eine Art Galenscher *vis pulsifica* als *facultas* annehmen, um den Herzschlag zu erklären, womit die ganze mechanistische Erklärungsweise der Lebensprozesse an einem entscheidenden Punkt zusammenbräche. Descartes Grundlage, die Trennung der Welt in *res extensa* und *res cogitans* wäre ruiniert, wenn sich das Herz der geschlossenen Kausalität einer mechanistischen Erklärung entzöge. In einem Brief an Mersenne schrieb Descartes entsprechend über die Bewegung des Herzens, dass, „falls, was ich darüber geschrieben habe, sich als falsch herausstellt, der ganze Rest meiner Philosophie nichts taugt."[65]

Warum, wann und wodurch erscheint nun also ein Bild als evident? Wie ist hierbei das Zusammenspiel zwischen Bild und Theorie zu verstehen? Gibt es eine Art Sehzwang, der qua Selbstbestätigungsmechanismus einem die empirischen Belege sehen lässt, oder muss ausgehend von den Beobachtungen eine anspruchsvolle Theorie gefun-

---

[63] Ebd.

[64] Wenn das Herz pulsiert, so deshalb, weil die Hitze die kleinsten Partikel dort in Bewegung setzt.

[65] Brief an Mersenne vom 9.2.1639 (*Correspondance*, *AT* II 501).

den werden, die die registrierten Eigentümlichkeiten zu erklären vermag?

Wenn ein und dasselbe Bild in verschiedenen Theorien gleichermaßen evident erscheinen kann, liefert das bloße Verweisen auf seine Einbettung in den theoretischen Kontext offenbar immer noch kein hinreichendes Kriterium, um zu entscheiden, wodurch die Evidenz jeweils erreicht wird. Folglich sind es nicht allein Differenzen in der Theorie, die zu den verschiedenen Interpretationen führen. Vielversprechender erscheint mir daher, hier davon auszugehen, dass hierfür vielmehr Leitbilder verantwortlich sind, um die herum ein Begriffssystem gebaut wird bzw. die gleichermaßen das Begriffs- wie das Wahrnehmungssystem organisieren. Es bietet sich an, hier Ludwik Flecks Terminus des „Denkstils" anzuwenden, der eine bestimmte gestaltbildende Wahrnehmungsweise und ein davon abhängiges Begriffssystem beschreiben soll. Diesen Denkstil begreift Fleck als ein „gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichen und sachlichem Verarbeiten des Wahrgenommen",[66] woraus er folgert: „Erkennen heißt also vorerst, bei gewissen gegebenen Voraussetzungen die zwangsläufigen Ergebnisse feststellen."[67]

Solche Leitbilder wirken wie Wahrnehmungsfilter, die alles wegretuschieren, was sich nicht zu einer mit ihnen kohärenten Vorstellung zusammenfügen will.[68] Dies erklärt auch, weshalb der wissenschaftliche Austausch über derartige Befunde überaus schwer ist und es auch im Falle Harveys und Descartes zu keiner Verständigung kommen konnte, und dies nicht obwohl, sondern weil bildliche Evidenz hergestellt werden konnte. Die Evidenz einer Abbildung oder allgemein eines Befundes überzeugt offenkundig nicht denjenigen, dessen Wahrnehmungsparadigma anders organisiert ist, und macht umgekehrt resistent gegen aus anderer Optik vorgetragene Einwände.[69]

---

[66] Fleck L., *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935; Frankfurt a. M.: 1980) 54, 130.

[67] Ebd., 56.

[68] Vgl. dazu Draaisma D., *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses* (Darmstadt: 1999) 29.

[69] Nicht nur aus stilistischen Gründen halte ich daher den von Knorr Cetina in die Diskussion gebrachten Neologismus ‚Viskurs' für untauglich. Ein „Viskurs soll das Zusammenspiel von visuellen Darstellungen und ihre Einbettung in einen fortlaufenden kommunikativen Diskurs betonen." Knorr Cetina K., „‚Viskurse' in der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen", in Huber J. – Heller M. (Hrsg.), *Konstruktionen*, 247. Das hier vorausgesetzte Ideal der kommunikativen Verständigung zerschellt vielmehr gerade häufig am Pluralismus der Bildevidenzen.

Elemente, die sich bei Harvey zwanglos um das Leitbild der Pumpe gruppieren, müssen sich aus der Perspektive von Descartes, die um das Leitbild des Wirbels zentriert ist, als Anomalien ausnehmen und vice versa.

Explanatorische Bilder

Beim jetzt zu betrachtenden, ebenso berühmten wie einfachen Beispiel aus *De l'homme* [Abb. 4] wird ein Funktionszusammenhang veranschaulicht: Lichtstrahlen gehen von einem Gegenstand aus, einem Pfeil, treffen dann auf die übereinander angeordneten Augen, dringen durch die Linsen zur Retina und zu den Sehnerven und von dort zur Zirbeldrüse im Gehirnzentrum. Dort werden sie zu Impulsen verarbeitet, welche im Arm eine Muskelkontraktion hervorrufen, die die Zeigebewegung des Fingers auslöst. Der Unterschied zur Abbildung Harveys ist offenkundig. Descartes' Bild zeigt keine reale Beobachtung, sondern es ist ein Bild von etwas Nicht-Sichtbarem. Es referiert nicht mimetisch auf äußere Gegenstände, verlässt die Ebene des phänomenal Beobachtbaren und versucht, übergeordnete strukturelle Relationen plausibel zu machen.

Hier scheint ein unproblematisches Schaubild von Descartes' mechanistischer Erklärung des Sehvorgangs vorzuliegen. Baigrie deutet daher die Funktion dieser Art Abbildungen so, dass sie unsere mechanistischen Intuitionen ausbilden und schärfen würden.[70] Nach den oben gemachten Ausführungen über den hypothetischen Status von Descartes' Erklärungen kann ein solches Bild, selbst wenn es sich auf die Ursachenebene bezieht, keine Beweisfunktion haben. Es bestätigt aber auch nicht empirisch eine Beobachtung, sondern hat explanatorische Funktion, insofern aus den beobachteten Wirkungen hypothetisch Ursachen zur funktionalen Erklärung angenommen und diagrammatisch veranschaulicht werden. Wie man gleich noch sehen wird, stößt man jedoch mit dieser Interpretation schnell auf Schwierigkeiten, wenn man sie bei anderen Abbildungen Descartes' zu testen versucht.

---

[70] Vgl. Baigrie, *Descartes*, 116.

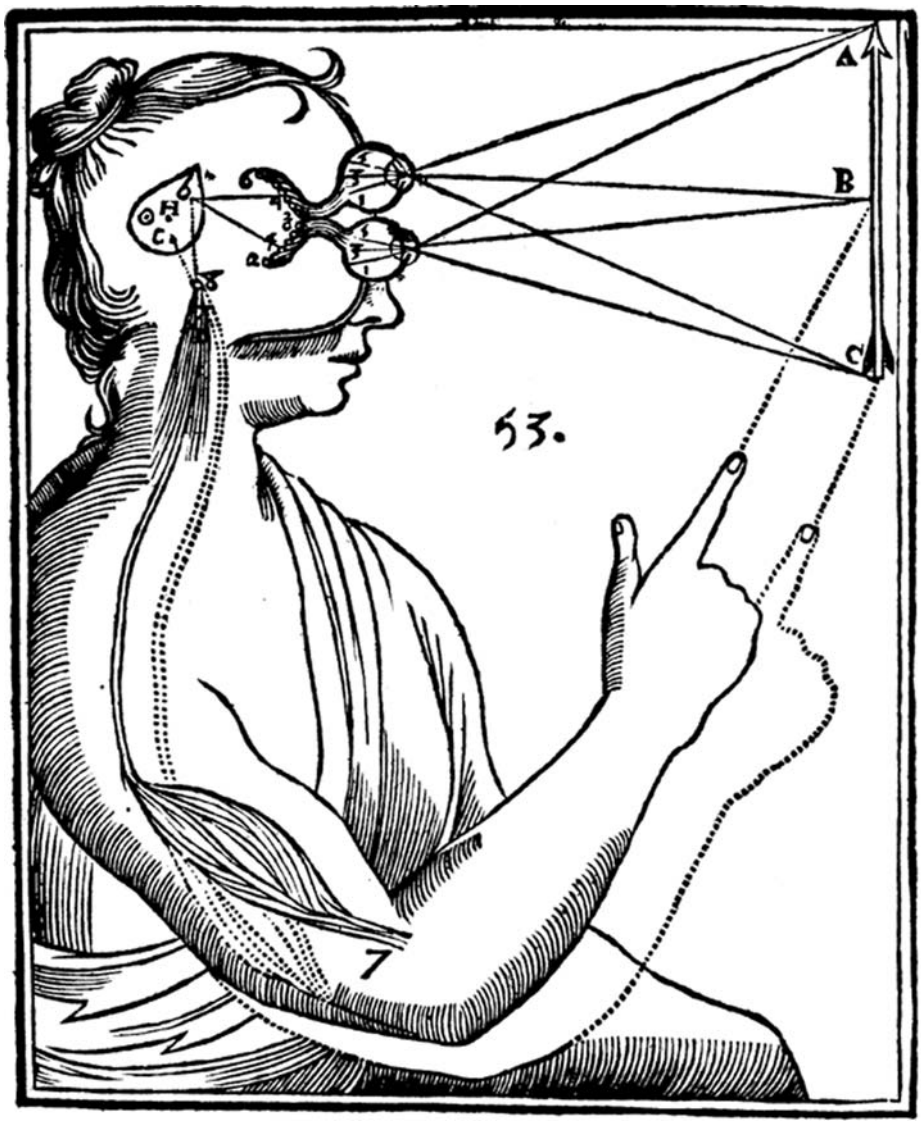


Abb. 4. Mechanistischer Prozess der visuellen Wahrnehmung, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).

Abbilden und Leserlenkung

Die gleich zu besprechenden Beispiele beziehen sich auf die Eigenschaften des Lichts. Sie sind Descartes' *Dioptrik* entnommen, einer Schrift, die gemeinsam mit der *Géométrie* und *Les Météores* das Corpus von Essays bildet, zu welchem der *Discours de la méthode* als Einleitung diente. Die gewaltsame editorische Trennung und separate Rezeption dieser Einleitung von den die Methode exemplarisch vorführenden Essays ist Faktor und Symptom zugleich für das vorherrschende reduktionistische Descartesbild. Die Essays bestehen ihrerseits aus Diskursen,[71] in denen der Leser ständig direkt angesprochen und Schritt für Schritt in die Materie eingeführt wird. Dass allein schon für diese didaktischen und rhetorischen Aufgaben (inklusive für die *Memoria*) Bilder keine unwichtige Rolle spielen, sollte eigentlich klar sein. Ich will daher nur andeuten, wie durch die gängige Editionspraxis die Wahrnehmung dieser Bildfunktionen seitens der Descartesforschung auf verheerende Weise vorstrukturiert wird, und hierfür noch ein Bild aus *De l'homme* besprechen, das eine physikalische Analogie für das Funktionieren des Gedächtnisses herstellt [Abb. 5].

Descartes zufolge werden im Gedächtnis Spuren eingeprägt, die nach und nach verwischen, oder aber durch Wiederholung der Eindrücke vertieft werden können. Drückt man eine Art Nadelbürste in ein Tuch, bleiben Löcher zurück, die, auch wenn sie sich danach wieder schließen sollten, sich später leichter wieder öffnen lassen. Wenn man diesen Vorgang wiederholt, werden die Löcher geweitet. Interessant ist, dass Descartes nicht nur die einzelnen Spuren, sondern auch ihr Muster als gedächtnisbildend beschreibt. Insbesondere wenn mehrmals ein bestimmtes Lochmuster erzeugt wurde, reicht es später, nur einige wenige dieser Löcher zu öffnen, um auch die ganze frühere Struktur aufzurufen, d. h. durch ein Erinnerungsbild können assoziativ die benachbarten Erinnerungen geweckt werden. Wiederum also liegt es an der Ordnung und Disposition der Eindrücke, ob und wie sie wieder aufgerufen werden. Es liegt der Schluss nahe, dass Descartes, wenn er derartige funktional explanatorischen Bilder gleich mehrfach einsetzt, solche Gedächtnisspuren, Bahnungen und Strukturen im Gehirn seiner Leser anlegen will, sie auf diese Weise trainieren,

[71] Die deutsche Ausgabe der *Dioptrik* eliminiert unsinnigerweise die Untertitel, die jedes der zehn Kapitel als Discours explizit ausweisen.

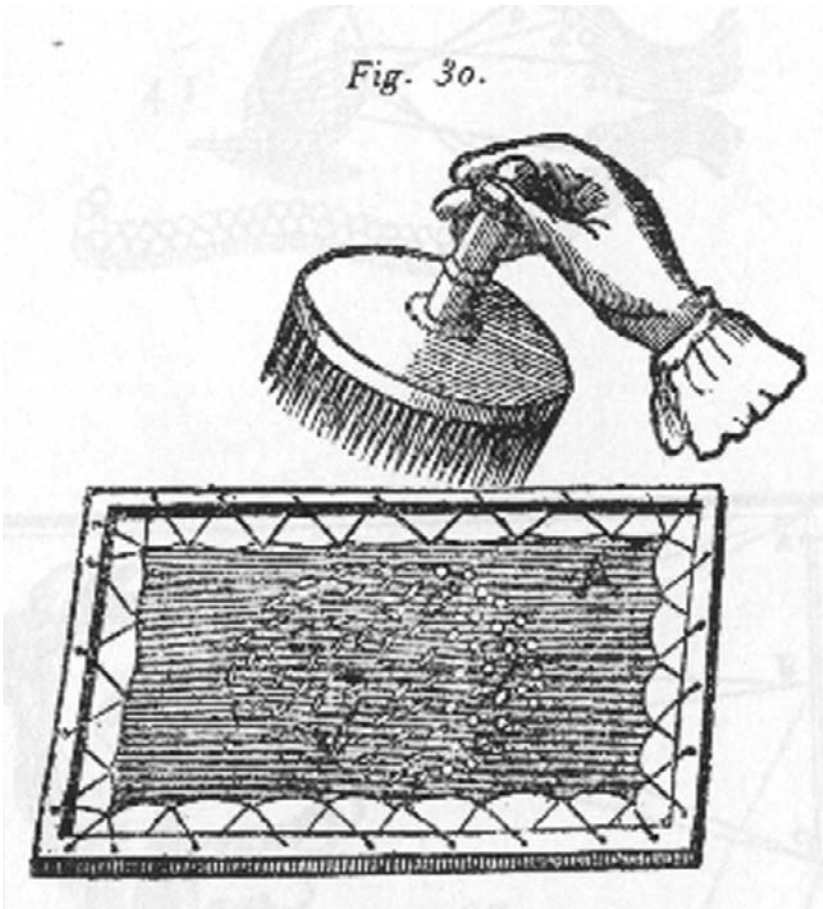


Abb. 5. Physikalische Analogie für das körperliche Gedächtnis, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).

disponieren oder regelrecht dazu abrichten will, bestimmte – d. h. Descartes' mechanistische Erklärungen der Funktionszusammhänge automatisch aufzurufen. In der *Dioptrik* wird z. B. das noch eingehend zu behandelnde Camera obscura-Bild achtmal abgedruckt. Das ist mit Abstand die bei ihm häufigste Darstellung ein und desselben Bildes innerhalb eines Textes (der „Blinde" wird zweimal gebracht), die auf diese Weise vor allen anderen deutlich ausgezeichnet wird. Descartes erklärt, wie Bilder sich im Gedächtnis mechanisch einprägen und was passiert, wenn man die Prägung wiederholt. Wenn er selbst einzelne Bilder mehrfach einsetzt, erscheint es mir am plausibelsten, hierin eine Selbstanwendung seiner psychologischen und physiologischen Gedächtnistheorie zu erkennen und anzunehmen, dass er die Möglichkeiten des Buchdrucks nutzt, um eine Wahrnehmungskonditionierung seiner Leser vorzunehmen. Die deutsche Ausgabe der *Dioptrik* zeigt das Camera-obscura-Bild indes nur einmal, die englische gar nicht.

Bilder-Denk-‚Modelle'

Die *Dioptrik* ist ein Traktat für Handwerker. Sie beginnt mit dem Satz: „Unsere ganze Lebensführung hängt von den Sinnen ab" und bedient im Anschluss das Auge mit zahlreichen Abbildungen. Da die Sinne so wichtig sind, seien auch alle Instrumente, die ihre Fähigkeiten verbessern, besonders nützlich. Am Ende der Schrift finden sich sogar konkrete Anweisungen zum Instrumentenbau, die mit detaillierten Abbildungen veranschaulicht werden. Zu Beginn der *Dioptrik* jedoch eröffnet Descartes zunächst mit dem Appell an eine vertraute sinnliche Erfahrung eine ganze Serie von Bild-Transfers:

> Es ist Ihnen sicher einmal vorgekommen, daß Sie nachts ohne Licht durch ein schwieriges Gelände gingen und sich dabei eines Stockes bedienten. Sie konnten dann bemerken, daß Sie durch die Vermittlung des Stockes die einzelnen Gegenstände ihrer Umgebung fühlen konnten. Sie waren sogar imstande, zu unterscheiden, ob Sie Baum oder Stein, Sand oder Wasser, Gras oder Schmutz oder sonst etwas Ähnliches vor sich hatten.[72]

[72] *Dioptrik* 70.

Dieses Gefühl sei jedoch für Ungeübte „wirr und undeutlich", hingegen könnten wir bei Blinden, die ihr Leben lang mit dieser Methode ihre Umgebung abtasteten, beobachten, „wie vollkommen und genau sie [. . .] ‚mit den Händen sehen'".[73] Dies lasse sich mit dem Licht vergleichen. Das Licht, das seine Strahlen von der Sonne „in einem Augenblick zur Erde" ausbreite, entspreche der Bewegung, die von einem Stockende direkt auf die Hand übertragen werde. Von den abgetasteten Gegenständen geht kein Bild aus, sondern es werden nur verschiedene Arten der Bewegung und des Widerstandes mechanisch übermittelt.

Festzuhalten ist zunächst, dass Klarheit und Deutlichkeit sinnlicher Erkenntnis durch Übung hergestellt werden können. Wie aber soll man sich den Stock als Modell für das Licht genau vorstellen? Begreife ich diesen Vergleich mit dem Blinden als Denk-Modell, das meine mechanistischen Intuitionen schärfen und eine funktionale Analogie explizieren soll, dann stehe ich vor der Schwierigkeit, dass (nach heutigem Verständnis) der Blindenstock unmöglich zur Veranschaulichung der für unendlich gehaltenen Lichtbewegung herhalten kann, denn die Druckwellen haben eine endliche Geschwindigkeit. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass mit dieser Stock-Licht-Analogie die alte Emissionstheorie des Lichts, die immerhin noch Kepler vertrat, nahegelegt wird. So wie die Hand tastet das Auge aktiv die Umgebung ab, d. h. es geht vom Auge ein Sehstrahl aus, der durch die Luftpartikel (diese entsprächen dem Stock) die Gegenstände anstößt. „Unser Blinder", schreibt Descartes,

> fühlt die Körper, die ihn umgeben, nicht nur durch die Bewegung der Körper selbst, wenn sie sich vor dem Stock bewegen, sondern auch durch die Bewegung der Hand, wenn die Körper dem Stock widerstehen. So muß man annehmen, daß die vom Auge wahrgenommenen Gegenstände nicht nur durch ihre eigene Bewegung zum Auge, sondern auch durch die von den Augen ausgehende und sich auf sie richtende Bewegung wahrgenommen werden können. Auch diese ist nichts anderes als Licht.[74]

Wie (so weit ich sehe) nur Hagner klar erkannte, hätte diese Ausführung das ganze Fundament der cartesischen Optik gesprengt, wenn sie konsequent angewendet worden wäre.[75] Solche aktiv leuchtenden

---

[73] Ebd.
[74] Ebd., 71f.
[75] Hagner M., „Die Entfaltung der cartesischen Mechanik des Sehens und ihre Grenzen", *Sudhoffs Archiv* 74, 2 (1990) 148–171.

Augen, fügt Descartes aber sogleich hinzu, hätten nur Katzen, das menschliche Auge funktioniere, wie die Erfahrung lehre, nur passiv, und er beeilt sich, zum nächsten Beispiel überzugehen, da „aber doch ein zu großer Unterschied zwischen dem Stock des Blinden und der Luft" bestehe. Offeriert der Vergleich mit dem Blinden eine funktionale Analogie also nur für das Katzenauge? Die Annahme, dass die Augen der Menschen und die der Tiere unterschiedlichen Mechanismen unterworfen seien, widerspricht glatt der mechanistischen Theorie. Wenn die strukturelle und funktionale Analogie des Blindenstockmodells aufgrund der großen Unterschiede hier nicht aufgeht, wie ist das Modell dann zu verstehen?

Doch damit nicht genug: Im sechsten Diskurs der *Dioptrik* taucht das Beispiel wieder auf, jetzt mit einer zweimal dargebotenen Illustration, die sehr oft in der Literatur als Veranschaulichung dieser Analogie zitiert wird, aber einige Abweichungen zu ihr aufweist [Abb. 6a]. Der Spazierstock, von dem anfangs die Rede war, ist plötzlich durch zwei Blindenstöcke ersetzt. Betrachtet man das Bild genauer, so fällt auf, dass die beiden Blindenstöcke viel zu kurz dargestellt sind und sich ohne Kontakt mit einem Objekt in der Luft treffen. So funktioniert nicht das Abtasten, sondern das Abschätzen von Distanzen, und einzig zu dessen Erklärung setzt Descartes das Bild ein. Zahlreiche Missverständnisse dieser Abbildung lassen sich daher einfach beseitigen. Bei der Illustration der Stockanalogie in *De l'homme* sind die Stöcke ein wenig länger und berühren einen Baumstumpf. Dieses Bild, obgleich es ebenfalls nur zur Verdeutlichung von Entfernungsmessungen eingesetzt wurde, verleitet zu jener Kontamination von Tast- und Distanzproblematik; es ist daher zu vermuten, dass es stillschweigend in einigen Interpretationen mit dem Bild aus der *Dioptrik* substituiert wird. Es gibt aber noch mehr Unterschiede.

Ikonografisch verweisen der Bart des Mannes und der Hund auf den Typ des blinden Philosophen,[76] der Hund fehlt jedoch auf dem

[76] Bexte will hier eine „kühne" und „radikale Umwertung" der Blindheitsemblematik erkennen, derzufolge dem Blinden das Licht nicht helfe. Bexte P., *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts* (Amsterdam-Dresden: 1999) 85. Die Analogie mit dem Blindenstock war jedoch ein Gemeinplatz in der ophthalmologischen Literatur. Vgl. Eastwood B.S., „Descartes on refraction" *ISIS* (1984) 163. Sie lässt sich sogar bis auf die Alte Stoa zurückführen. Vgl. Hagner M., „Die Entfaltung der cartesischen Mechanik", (Anm. 76; Anm. 32).

Abb. 6a. Analogie der natürlichen Geometrie des Auges, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).

Bild in *De l'homme* [Abb. 6b]. Es handelt sich hier, das ist leicht zu übersehen,[77] um keine Darstellung eines blinden Mannes und es ist in diesem Text auch an keiner Stelle von einem Blinden die Rede. Das Blindenbild in der Dioptrik erläutert Descartes wie folgt:

> So wie unser Blinder, die beiden Stöcke AE und CE in Händen hält, deren Länge er nicht kennen soll, nur den Abstand seiner beiden Hände A und C und die beiden Winkel ACE und CAE kennt, daraus wie durch eine ihm von Natur mitgegebene Kenntnis der Geometrie den Punkt E bestimmt, ist es, wenn unsere beiden Augen RST nach X gewendet sind.[78]

Was genau Descartes unter „natürlicher Geometrie" versteht, bleibt vage. Dieser Ausdruck kommt sonst nur noch einmal in *De l'homme*[79] vor und wird dort auch nicht näher bestimmt. Entscheidend ist jedoch die Als-ob-Konstruktion dieser Erläuterung, die wieder darauf hinweist, dass zu bekannten Wirkungen hypothetische Ursachen angenommen werden. Verfehlt wäre demnach, diese natürliche Geometrie apriorisch als eine Art eingeborener Idee zu begreifen.[80] Die oben erstgenannte Schwierigkeit in Bezug auf die Lichtdarstellung kehrt auch beim nächsten Bild [Abb. 7] wieder. Nun ist das Licht nicht hart wie ein Stock, sondern flüssig vorgestellt: Man sieht eine Weinkufe, die mit halbzertretenen Trauben und ihrem Saft gefüllt ist. Bei gleichmäßigem Treten seien die Beeren und der Most in der Kufe gleich verteilt.[81] Öffnet man die beiden sich am Boden der Kufe befindenden Löcher, so hätten sämtliche Flüssigkeitsteilchen das Bestreben, direkt auf die Löcher zu und durch sie hindurch zu fliessen. Auf diese Weise würden sich verschiedene, von einander unabhängige Stömungen im Bottich bilden, die jeweils ihre eigenen Bahnen beschreiben.

---

[77] Gaukroger, *Descartes*, 276.

[78] *Dioptrik* 103.

[79] *Über den Menschen* 89.

[80] Wie Bexte, *Blinde Seher*, 102 und Gaukroger, *Descartes*, 276. Bexte tendiert auch sonst zur allzu wörtlichen Auslegung der Analogien, insbesondere der Licht-Stock-Analogie.

[81] „Stellen Sie sich eine Kufe zur Zeit der Weinlese vor die völlig mit halb zertretenen Trauben angefüllt ist [. . .] Bedenken Sie, [. . .] daß es in der Natur nichts Leeres gibt [. . .] Diese Poren müssen mit einer feinen dünnflüssigen Materie angefüllt sein. Dieser feine Stoff kann mit dem Wein in der Kufe verglichen werden [. . .] Bedenken Sie nun, daß es nicht so sehr die Bewegung der leuchtenden Körper ist, als vielmehr die Tendenz zur Bewegung, die man als ihr Licht betrachten muss" (*Dioptrik* 72). Vgl. *Correspondance*, *AT* II 72.

Abb. 6b. Analogie der natürlichen Geometrie des Auges, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).

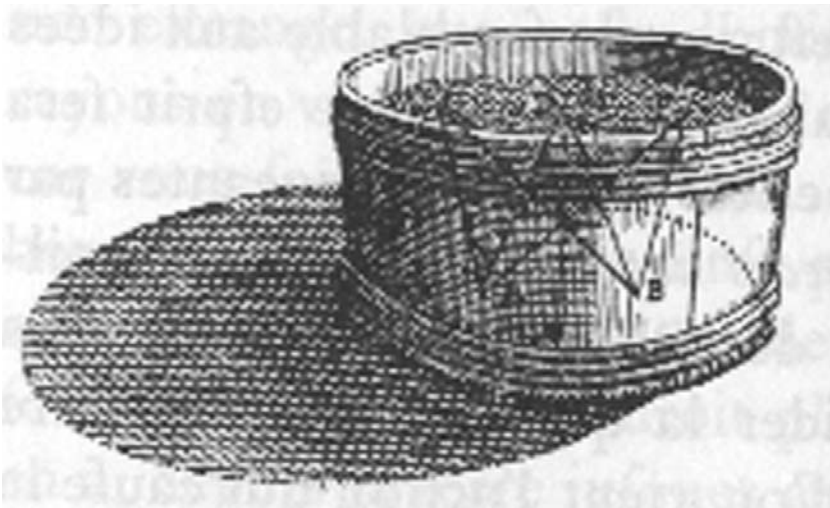


Abb. 7. Weinkufen-Analogie, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).

Descartes war Plenist, d. h. er ging davon aus, dass es kein Vakuum gibt, sondern die Welt wie der gesamte Kosmos durch eine feine Materie erfüllt ist. Die Kufe steht hier für das Weltall, den Wein vergleicht Descartes mit der Materie, die alle vermeintlich leeren Stellen ausfüllt. Die Trauben entsprechen den Luftpartikeln oder anderen durchsichtigen Teilchen. Die beiden Löcher in der Kufe gleichen den menschlichen Augen. Werden sie geöffnet, beginnt im selben Augenblick das ganze Weltall sich zu bewegen, da von allen leuchtenden Gegenständen aus Teilchen in wohlgeordneten Strömen auf das Auge zustreben.

Auch hier hinkt der Vergleich. In der Kufe stören sich die verschiedenen Flüssigkeitsströme sehr wohl, es entstehen Reibungskräfte und durch die Beeren Stauungen des Mosts. Und natürlich hat auch dieser Vorgang eine endliche Dauer.

Mit dem nächsten Bild [Abb. 8] verhält es sich kaum anders: Nun soll das Brechungsgesetz mit Hilfe der Darstellung eines fliegenden Tennisballs verdeutlicht werden.

Im ersten Fall trifft der Ball in einem bestimmten Winkel auf festen Boden und prallt mit dem selben Winkel wieder ab und zeigt: Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel. Trifft der Ball auf ein dünnes Tuch, dann durchschlägt er dieses und wird abgelenkt, im Morast bleibt er ganz stecken und wird absorbiert wie Licht von schwarzen Körpern. Soweit lässt sich der Vergleich noch gut durchhalten. Trifft der Ball jedoch auf Wasser, verlangsamt er seine Geschwindigkeit und wird entgegen dem Einfallswinkel abgelenkt. Das ist in Bezug auf die Lichtbrechung zwar auch richtig, der Übergang allerdings von einem optisch dünneren zu einem dichteren Medium bereitet Probleme, denn hierbei verhält sich ein Ball anders. Das Beispiel konfligiert hier insbesondere mit Descartes' eigener Lehre, dass im durchsichtigen und dichteren Medium Wasser die Geschwindigkeit des Lichts zunehmen müsste.[82] Diese Lehre wiederum, dass das Licht sich durch dichtere Stoffe einfacher hindurchbewege als durch leichtere, widerspricht nicht nur dem gesunden Menschenverstand,

[82] Nur wenige Seiten später lässt Descartes seine Analogie kollabieren: „Je härter und fester also die kleinen Teile eines durchsichtigen Körpers sind, um so leichter lassen sie das Licht durch sich hindurchgehen. Das Licht braucht keines der Teilchen von seinem Platz zu verdrängen, wie der Ball die des Wassers verdrängen muß, um seinen Weg hindurchzufinden" (*Dioptrik* 83).

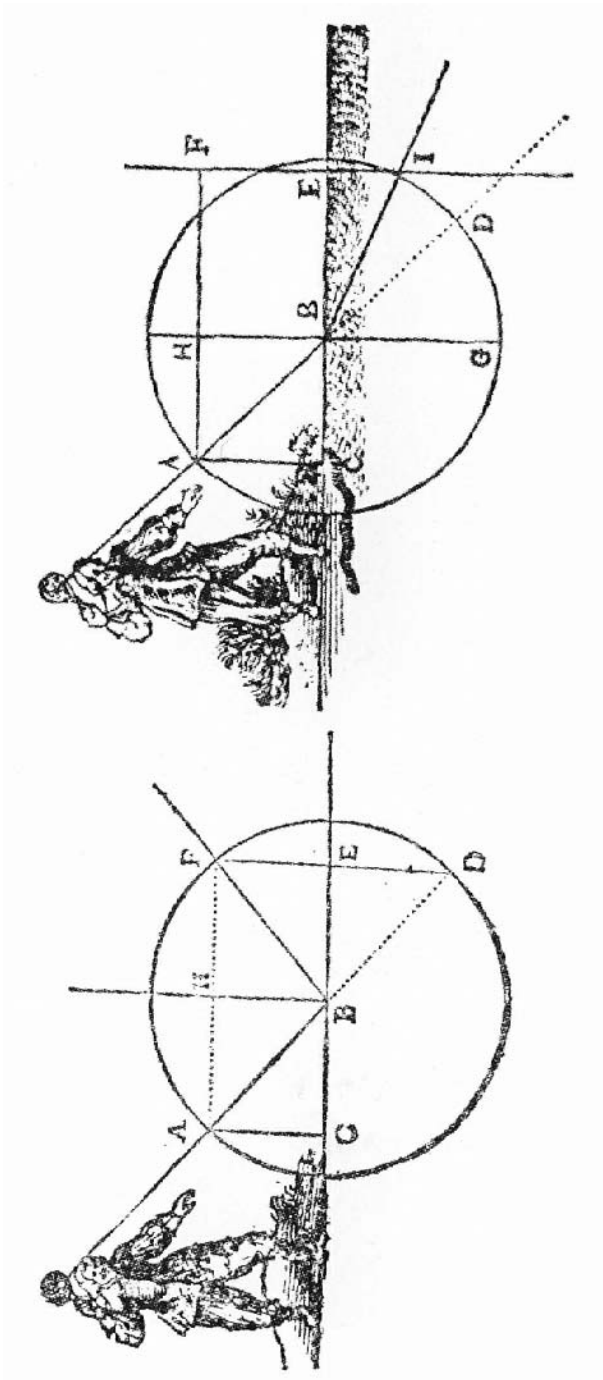


Abb. 8. Tennisball-Analogie für die Lichtbrechung, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).

sondern ist wieder schwer mit Descartes Theorie, dass Licht sich in einem Augenblick ausbreitet um somit keine endliche Geschwindigkeit haben kann, zu vereinbaren.

Descartes hat kein Modell entwickelt, das die verschiedenen Veranschaulichungen der Eigenschaften des Lichtes in sich vereinigt. Manche Interpreten, unter ihnen Michel Authier, haben sich sehr über seine Erklärung amüsiert, welche das Sehen durch das Im-Dunkeln-Tappen erläutert und kurz hintereinander „behauptet, das Licht sei gleichzeitig fest wie ein Stock, flüssig wie Wein, und diskontinuierlich wie unbewegliche und dennoch bewegliche Bälle".[83] Versteht man diese Bilder, wie z. B. Gertrud Leisegang in ihrer Einleitung zur deutschen Ausgabe der *Dioptrik*, als Denkmodelle, die die Eigenschaften des Lichts unmittelbar anschaulich machen sollen, ohne dass es eines Beweises bedarf,[84] dann bleibt nur übrig, mit ihr ratlos zu konstatieren, dass diese Modelle weder untereinander noch mit den cartesischen Grundannahmen kohärent sind.

Wahrnehmungsprobleme

Solche Irritationen kennzeichnen auch die Abbildungen in anderen Texten. So gibt es welche, die man als „pseudo-realistische Abbildungen des Rationalismus"[85] bezeichnen könnte: Die Erklärung des Regenbogens wird im 8. Teil von *Les Météores* mit einem Bild [Abb. 9] veranschaulicht, das so tut, als ob eine reale Beobachtungsszene dargestellt sei.

Man sieht einen Menschen, der einen Haupt- und einen Nebenregenbogen betrachtet. Doch können weder beide Regenbögen von denselben Wassertropfen hervorgerufen werden, noch ist der eigene Blick auf die Szenerie möglich, denn man kann nicht schräg von der Seite den einem anderen Betrachter erscheinenden Regenbogen sehen. Descartes eröffnet seine Bildbeschreibung mit der rhetorischen Finte, er müsse sich deshalb nicht für die befremdliche Neuheit

---

[83] Authier M., „Die Geschichte der Brechung und Descartes' ‚vergessene' Quellen", in Serres M. (Hrsg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Frankfurt a. M.: 1994) 444–485, hier 475ff.

[84] Einleitung zur *Dioptrik* 28.

[85] Authier, „Geschichte der Brechung", 461.

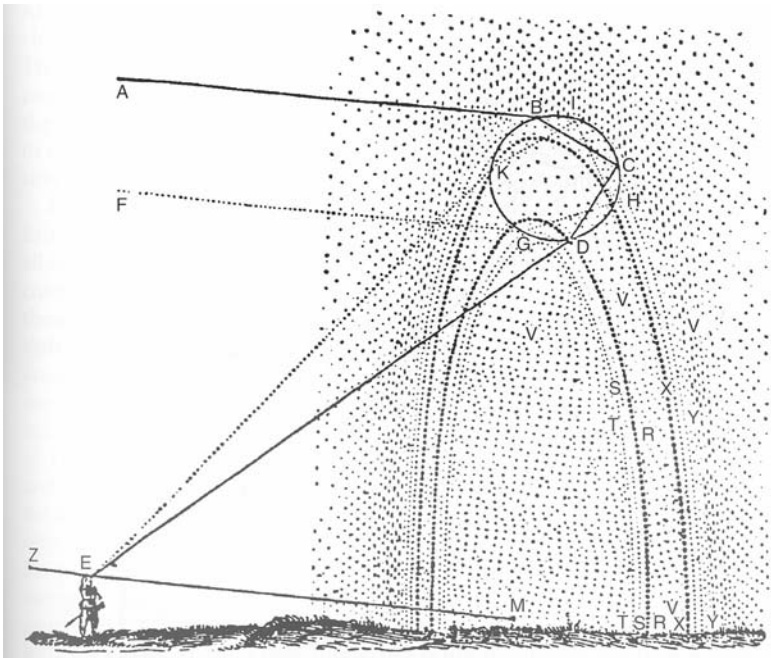


Abb. 9. Erklärung des Regenbogens, aus: René Descartes, *Les météores* (1637).

seiner Einsichten entschuldigen, da sie „so einfach und dem gesunden Verstand angemessen“ seien. Dem Betrachter drängt sich dennoch hartnäckig die Frage auf, wie sein „gemeiner Verstand“, an den Descartes sich richtet, von einer Wahrheit überzeugt werden kann, wenn das sie darstellende Bild den alltäglichen Erfahrungen glatt widerspricht.

Einen ersten Fingerzeig, wie man diese Schwierigkeiten zwar nicht lösen, dafür aber enttrivialisieren kann, gibt Descartes im Text der *Dioptrik*. Wenn Descartes den Stab des Blinden als Vergleich heranzieht, so erklärt er anhand dieses Beispiels: „Ja es braucht an den Gegenständen nichts zu geben, was unseren Vorstellungen und Wahrnehmungen ähnlich ist.“[86]

Jedoch nicht im Text selbst, sondern nur in einem Brief an Mersenne präzisiert er, was er damit gemeint hatte: „Ich habe nicht behauptet, dass das Licht wie ein Stock ausgedehnt sei, sondern wie die Handlungen oder Bewegungen, die durch einen Stock übermittelt werden.“[87] Wir sollen also verstehen, wie Licht kausale Effekte erzeugt und dafür ist nicht nur gleichgültig, wie der Stab dargestellt wird, sondern auch, ob die Struktur der Relationen des gewählten Bildes mit der phänomenalen oder tatsächlichen Struktur der äußeren Welt übereinstimmt. Ähnlich äußert er sich an gleicher Stelle über das Weinkufengleichnis: „Ich habe ebenfalls nicht gesagt, dass das Licht wie der Weinmost im Fasse sei, sondern wie die Tätigkeit, mit der die obersten Teile dieses Weinmostes nach unten streben“.[88] Diese Abbildungen operieren nicht mit Strukturisomerien und sind daher gerade keine Modelle in modernem Sinn.[89]

---

[86] *Dioptrik* 71

[87] *Briefe* 116.

[88] Ebd.

[89] Das ist ebenso wie gegen Leisegang auch gegen Rodis-Lewis und Baigrie, „Descartes' Scientific Illustrations“ einzuwenden. Vgl. Rodis-Lewis G., „Limitations of the Mechanical Model in the Cartesian Conception of the Organism“, in Hooker M. (Hrsg.), *Descartes. Critical and Interpretative Essays* (Baltimore-London: 1978) 152–170. Die Frage der Modelle bei Descartes behandelt außerdem Keutner T., „Mundus est fabula. Descartes und das Problem der Repräsentation“, in Gehring P. u. a. (Hrsg.), *Diagrammatik und Philosophie* (Amsterdam: 1992) 75–88, allerdings auch unter der hier bestrittenen Vorausetzung, dass Descartes' Bilder als Modelle aufzufassen seien.

Das Camera-obscura-Problem

Verfolgen wir das Problem weiter anhand eines anderen bekannten Bildes, das ein Experiment darstellt [Abb. 10]. Descartes besorgte sich das schlachtfrische Auge eines Ochsen, schnitt davon sorgfältig die Häute der Rückseite weg und ersetzte den Augengrund durch eine milchig-diaphan gewölbte Scheibe. Das so präparierte Auge wird in die Wand einer Dunkelkammer eingepasst. Die Abbildung zeigt einen bärtigen Mann, der von hinten ein Bild betrachtet, das von außen auf die Rückseite des künstlichen Auges projiziert wird. Der hier gezeigte Vorgang entspricht dem Prinzip der *Camera obscura*. Er wird immer wieder von Kulturhistorikern als das klassische Modell der Wahrnehmung für die Neuzeit propagiert. Jonathan Crary spricht gar vom Cartesianischen Paradigma der *Camera obscura*,[90] und Stoichita erkennt anhand dieser Abbildung bei Descartes Symptome einer Revolution nicht nur des Denkens, sondern auch des Sehens.[91]

Regelmäßig wird auf diese Abbildung verwiesen,[92] um an ihr zu erläutern, dass nach Descartes der Mensch nicht mehr direkt auf die äußere Welt blicke, sondern innere Bilder betrachte, die sich in seinem Kopf befinden. In früheren Theorien, die mit dem Konzept eines inneren Auges operierten, sei dieses direkt auf den äußeren Gegenstand bezogen worden. Nun gebe es einen Bruch im Wahrnehmungsakt. Genau das suggeriert auch die Abbildung von Descartes.

Leider aber widerspricht diese kulturhistorische Deutung avancierten neueren philosophischen Rekonstruktionen von Descartes' Wahrnehmungstheorie. Dominik Perler zeigt z. B. auf,[93] dass die Annahme

---

[90] Crary J., *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden-Basel: 1996) 53; siehe auch Lyons J.D., „Camera Obscura: Image and Imagination in Descartes' Meditations", in Rubin D.L. – McKinley M. (Hrsg.), *Convergences. Rhetoric and Poetic in Seventeenth-Century France* (Ohio: 1989) 179–195.

[91] Victor Stoichita deutet in *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (München: 1998) 174–179 u. 224f. das Camera-obscura-Bild als Demonstration, mit der das Sehen des Sehens dargestellt und sein Mechanismus gesehen und dadurch gedacht werden kann, nach dem Motto: Was ich sehen kann, kann ich denken.

[92] Wiesing L., „Einleitung", zu Wiesing L. (Hrsg.), *Philosophie der Wahrnehmung* (Frankfurt a. M.: 2002) 22ff.; Berns J.J., *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Marburg: 2000) 17ff.

[93] Perler D., *Descartes* (München: 1998) 127–139 und ders., *Repräsentation bei Descartes* (Frankfurt a. M.: 1996) 65–77.

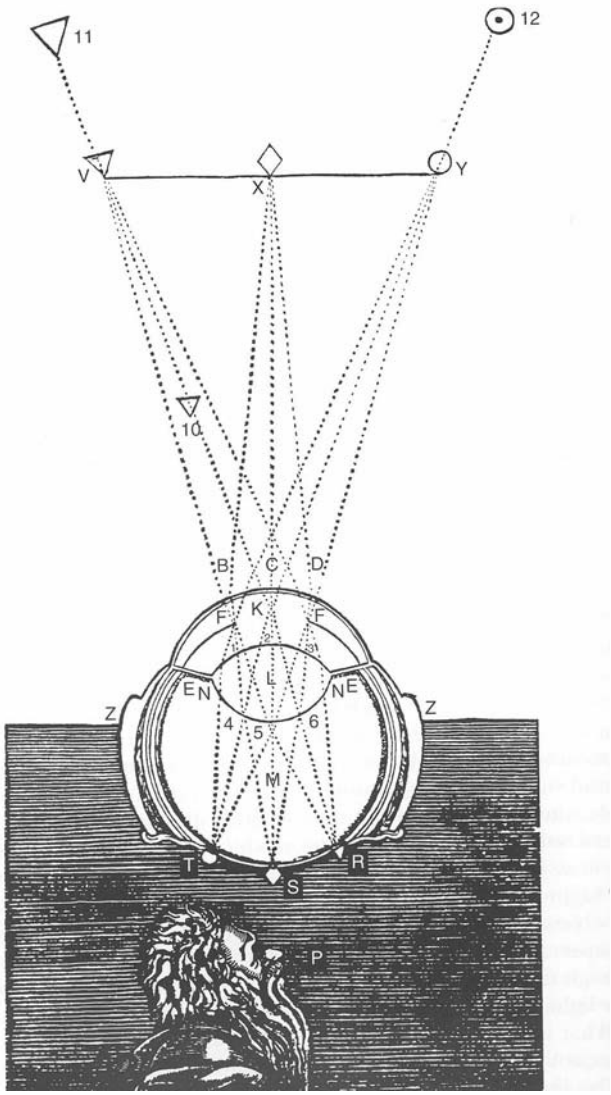


Abb. 10. Netzhautbild, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).

innerer Bilder gerade in der *Dioptrik* von Descartes bekämpft wird, da sie in einen fatalen Repräsentalismus führt. Denn wenn innere Augen ein inneres Bild betrachten, hat das wahrnehmende Subjekt keinen unmittelbaren Zugang zum äußeren Gegenstand. Auf dessen Existenz kann allenfalls geschlossen werden, wenn eine dem inneren Bild vollkommen gleichende äußere Ursache angenommen wird. Diesen äußeren Gegenstand kann man aber nicht unabhängig vom inneren Bild sehen. Gesetzt also, die Wahrnehmung funktioniert so wie abgebildet, dann kann das wahrnehmende Subjekt niemals gewiss sein, ob das innere Bild eine getreue Kopie des äußeren Objektes ist und hat sich rettungslos dem Skeptizismus ausgeliefert.

Dies deckt sich mit Descartes' theoretischen Ausführungen: Im 4. Discours der *Dioptrik* führt Descartes über das Verhältnis von Zeichen und ‚begrifflichen' Bildern aus, dass es kein Bild gebe, dass dem von ihm dargestellten Gegenstand völlig gleiche. Es genüge daher, wenn „die Bilder den Gegenständen in wenigen Dingen gleichen. Ihre Vollkommenheit hängt sogar oft gerade davon ab, dass sie den Gegenständen nicht so ähnlich sind, wie sie sein könnten." Descartes bringt als Beispiel einen Kupferstich (!), der gerade durch sein reduktives Verfahren nicht dem Abbildrealismus nachstrebt, sondern die signifikanten Züge hervorhebt. Daher „dürfen oft Bilder, um in ihrer Eigenschaft als Bilder vollkommen zu sein und die Gegenstände besser darzustellen, diesen häufig gerade nicht gleichen." Im 6. Discours der *Dioptrik* bestreitet er sogar explizit, dass es so etwas wie ein inneres Auge gebe:

> Wenn nun auch dieses Bild, das auf diese Weise in unseren Kopf gelangt, immer noch eine Ähnlichkeit mit den Gegenständen behält, von denen es ausgeht, so darf man sich doch [. . .] die Sache nicht so vorstellen, als ob wir durch diese Ähnlichkeit eine Empfindung von ihnen bekommen, als ob es noch andere Augen in unserem Gehirn gäbe, durch die wir sie wahrnehmen könnten. Es sind vielmehr die Bewegungen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, die unmittelbar auf unsere Seele wirken [. . .] dabei braucht bei alle dem keine Ähnlichkeit zwischen den Vorstellungen, die die Seele empfängt und der Bewegung, die diese Vorstellung hervorruft, zu bestehen.[94]

Perler rekonstruiert daher Descartes' Theorie so, dass Bilder als Informationsträger verstanden werden sollen, welche komplexe Codes

[94] *Dioptrik* 99.

übermitteln, die dann beim Betrachten dechiffriert werden müssen, so wie der Blinde die Informationen, die er durch den Stock erhält, decodiert. Er folgert daraus:

> Genau um einen solchen verhängnisvollen Repräsentalismus zu vermeiden, hält Descartes fest, daß es keine Ähnlichkeitsrelation zwischen einem inneren Bild und einem äußeren Gegenstand gibt, sondern nur eine Kausalrelation.[95]

Die Sehnerven werden durch bestimmte Teilchenansammlungen gereizt, deren Konstellationen dann entziffert werden. Deshalb werde aber nicht ein inneres Bild hergestellt und mit inneren Augen betrachtet, sondern der äußere Gegenstand sei das unmittelbare Wahrnehmungsobjekt.

Perlers luzide und in sich konsistente Rekonstruktion hat jedoch auch ein Manko: Er geht mit keiner Silbe auf die Abbildungen des Textes und ihre Erläuterungen ein. Das Bild zeigt etwas anderes, und in der Beschreibung heißt es: „Sie werden nicht ohne Bewunderung und Freude ein Bild sehen, das ganz naturgetreu alle Gegenstände X, Y, V, die sich draußen befinden, perspektivisch wiedergibt.“[96]

Warum also bringt und erläutert Descartes eine Abbildung, die den entscheidenden Punkt seiner Wahrnehmungstheorie verdunkelt und überdies zu einem „verhängnisvollen Repräsentalismus“ zu verführen scheint? Man könnte auf eine Metaebene wechseln und die Abbildungen ihrerseits als codierte Informationsträger deuten. Ohne die Vorgabe, ähnlich sein zu sollen, können die Abbildungen untereinander in dieser Hinsicht unvereinbar sein, ohne dass dies problematisch wäre. Dennoch bleibt die Frage, warum wird so chiffriert, dass Missdeutungen unvermeidlich sind?

In der *Dioptrik* findet sich jedoch eine Binnendifferenzierung, die womöglich einen Ausweg aus dem Dilemma weist, die Perlers interessanten naturalistischen Rettungsversuch mit der Abbildung versöhnen kann, aber nicht mit den kulturhistorischen Revolutionstheorien in Einklang zu bringen ist. Just der *Camera-obscura*-Discours wird eingeleitet mit den Worten:

---

[95] Perler D., *Descartes* 132.
[96] *Dioptrik* 91.

> Sie haben wohl eingesehen, daß die Seele es nicht nötig hat, um zu fühlen, irgendwelche Bilder anzusehen, die den Dingen ähnlich sind, die sie fühlt. Das ändert aber an der Tatsache nichts, daß die Gegenstände, die wir betrachten, recht vollkommene Bilder dieser Gegenstände in den Grund unseres Auges einprägen.[97]

In den *Regulae* (Regel XII 7) hatte Descartes bereits eine vierstufige Wahrnehmungstheorie formuliert. Am Anfang steht eine passive sinnliche Wahrnehmung, die, und das sei keineswegs als bloße Analogie aufzufassen, die Gestalt des wahrgenommenen Objektes eingeprägt bekommt wie durch ein Siegel in Wachs. Dann wird dieser Eindruck unmittelbar an den *sensus communis* weitergeleitet. Dieser nimmt nun eine zweite Prägung vor, indem er die sinnlich übermittelte Figur in die Phantasie und Einbildungskraft eindrückt, welche immer noch als körperlich gedacht ist. Danach werden, viertens, diese Bilder von der rein geistigen Erkenntnis erkannt. Der Verstand ist somit passiv und sieht in diesem Fall nur, was die Einbildungskraft ihm vorlegt.[98] Erst bei diesem Schritt ist er nicht mehr auf die Ähnlichkeitsrelation angewiesen, hier dechiffriert er. Beim Betrachten der inneren Bilder kommt es also gar nicht auf deren Ähnlichkeit an, weshalb wir auch nicht wissen müssen, ob sie den äußeren Gegenständen gleichen und daher sind diesbezüglich gar keine skeptischen Einwände zu fürchten. Die inneren Bilder mögen zwar Abbilder sein, aber die Abbildfunktion spielt bei ihrer Betrachtung keine Rolle. Wir können diese Relation getrost hypothetisch als getreu annehmen, ohne dass dies den Erkenntnisvorgang ungewisser macht. Auf der anderen Seite liegt damit nicht einfach ein Bruch im Wahrnehmungsvorgang vor, da die zweite Stufe, also das, was der bärtige Mann auf der Abbildung sieht, eben nicht mehr als Betrachten eines Abbildes aufzufassen ist. Dazu passt, dass vom Augengrund aus zu dem Auge des Betrachters hin keine Linien eingezeichnet sind, die den Sehprozess verlängern. Kurzum: Es handelt sich deshalb nur zum Teil um eine *Camera-obscura*-Situation, die folglich nicht *pars pro* taloals Modell des gesamten Wahrnehmungsvorgangs genommen werden darf. Die Abbildung vermischt durch ihre ‚realistischen' Darstellungsweisen zwei Ebenen, die systematisch von Descartes unterschieden werden. Solange man nur eine kausale Relation zur Außenwelt betrachtet, müssen innere

---

[97] Ebd., 90.
[98] Zu den 4 Stufen siehe Engfer H.J., *Empirismus*, 64f.

Bilder als das kausale Bindeglied zwischen den Nervenreizungen einerseits und den mentalen Gedanken andererseits angenommen werden. Sie sind nichts anderes als Konstellationen von „Lebensgeistern" im Gehirn. Solche Bilder müssen jedoch nicht mehr als innere Objekte angenommen werden, wenn man die kognitive Relation zur Außenwelt erklärt. Dann nämlich werden ohne Erfordernis einer Ähnlichkeit durch die kausalen Bindeglieder hindurch die Dinge in der Außenwelt erkannt.[99] Bei den bisherigen Deutungen der Abbildung wurde übersehen, dass diese auch so gelesen werden kann, dass sie auf der mechanistischen und der psychologischen Ebene zugleich operiert, teils konkret den mechanischen Vorgang darstellt, teils metaphorisch den kognitiven. Ein weiteres Indiz für diese Lesart liefert Descartes' Terminologie. In *De l'homme* erläutert Descartes nur den mechanischen Vorgang der Entstehung des Netzhautbildes. Dieses Bild nennt er „figure" oder „image". In der *Dioptrik* behandelt er zudem die psychologisch-kognitive Seite der Wahrnehmung, und hier bezeichnet er die Netzhaut als „Leinwand" und das Bild als „peinture".

Ferner zeigt sich hier noch ein anderer Aspekt: Die Sinne erkennen Materielles, die Seele erkennt immaterielle Informationen. Hierdurch offenbart sich bei Descartes ein erkenntnistheoretischer Grundzug, der für platonisierende und magische Wahrnehmungskonzeptionen in Mittelalter und Früher Neuzeit charakteristisch war. Mechanistische Weltsicht und das magische Prinzip, das Gleiches nur durch Gleiches erkannt wird, schließen sich offenbar nicht aus.[100]

Analogien

Ich wende mich nun einem kosmologischen Bild aus *Le Monde ou Traité de la Lumière* zu [Abb. 11]. Auch dies ist ein Bild von Nicht-Sichtbarem: Wieder wird die mechanistische Grundstruktur des Kosmos nicht mimetisch abgebildet, sondern es soll gezeigt werden, wie die Mechanismen funktionieren. Descartes' Theorie zufolge kann es kein Vakuum geben und auch die Planeten bewegen sich nicht

[99] Ich danke Dominik Perler, der mir per Mail mit seinen überaus klärenden Erläuterungen hier sehr weiterhalf.

[100] Vgl. *Meditationes*, *AT* IX 18–26.

durch den leeren Raum. Das All sei voll mit kleinen Materieteilchen, eine Art feinen Äthers, dessen Teile Stöße übertragen können. Descartes nennt das *plenum*. Es ist dargestellt durch die gestrichelten Linien. Gesetzt, es gibt nur eine Welt ohne leeren Raum, dann können sich darin die Teilchen natürlich nicht auf geraden Bahnen bewegen, sondern müssen Kreisbewegungen ausführen. Descartes Bild zeigt, wie die kosmische Materie durch Wirbelbewegungen sich, je nach Größe und Rotationsgeschwindigkeit, in jedem Himmel verschieden weit um ein Zentralgestirn wie die Sonne versammelt. Descartes Theorie, die bis zu Newton vorherrschte, ist eine Zumutung an das Vorstellungsvermögen. Mit Hilfe des Bildes gelang es ihm aber (vorläufig gesprochen), sie anschaulich und damit nachvollziehbar zu machen. Doch dabei läßt es Descartes nicht bewenden. Der Grund ist ein mit dieser Kosmos-Konzeption schwer in Einklang zu bringendes Faktum: Was ist mit den Kometen? Auf dem oberen Bild ist einer eingezeichnet, und es wird gezeigt, wie er verschiedene Sonnensysteme durchkreuzt. Zu Descartes' Zeit gab es noch keine befriedigende Theorie für Kometen,[101] geschweige denn Berechnungen ihrer Bahn. Dem will sich Descartes nun stellen: Auf dem unteren Bild wird zu diesem Zweck diesmal eine Analogie bemüht. Man sieht zwei sich berührende Flüsse, die beide Boote mit sich führen und einer auch noch Steine. Wie die Boote auf dem Fluss langsamer sind als dessen Strömung, so sind auch die Himmelskörper langsamer als die Strömung der Himmelsmaterie, die sie mitreißt. Schwerere Körper driften bei der Rotationsbewegung nach außen, so wie die Steine K und L im Fluss und können daher in den anderen Flussarm überwechseln. Entsprechend sind die Kometen als schwerere Materieverdichtungen zu begreifen, wodurch sie an die Ränder des jeweiligen Himmels getrieben werden und dann über dessen Grenze hinaus in unendlicher Bahn ziehen.

Bei der Untersuchung der Kometen gerät Descartes' wohlaustariertes kosmisches Erklärungsmodell in Not und in diesem Moment greift er auf die analogiestiftenden Möglichkeiten von Bildern zurück. Er präsentiert ja keinen Beweis, sondern setzt an dessen Stelle eine Analogie zwischen zwei Bildern. Der Bildervergleich übernimmt hier explanatorische Funktion, das zweite Bild erklärt das erste.

---

[101] Vgl. u. a. Descartes' Brief an Mersenne vom 10.5.1632 und das 3. Buch der *Principia*.

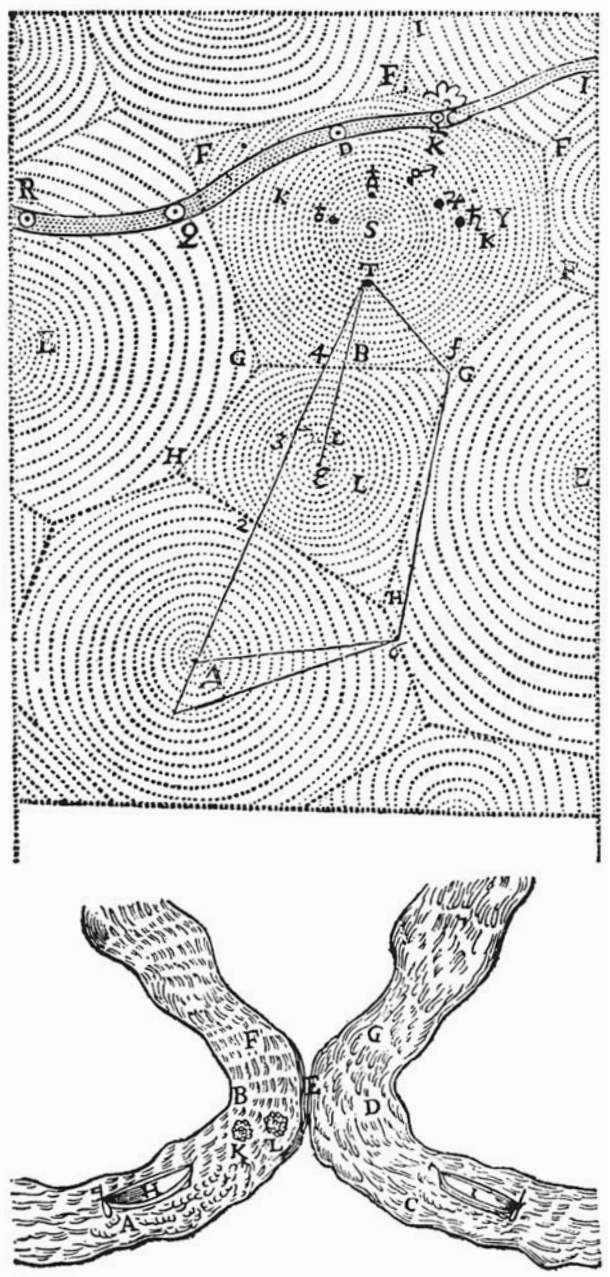


Abb. 11. Erklärung der Kometenbahn, aus: René Descartes, *Le Monde ou Traité de la Lumière* (1664).

Die Möglichkeiten, mit analogischen Entsprechungen, die auf der Bildebene gut funktionieren, zu operieren, um sonst schwer nachvollziehbare Sachverhalte zu erläutern, wird von Descartes immer wieder genutzt, insbesondere wenn der zu explizierende Bereich unsichtbar ist.

Poetische Konzeptualisierungen

Ein anderes Beispiel wäre seine Theorie der Materieteilchen in *Les Météores*, die ganz auf Erklärungen plastischer Unterschiede der einzelnen Partikelarten aufgebaut und mit entsprechenden visuellen Suggestionen [Abb. 12] illustriert wird.

Ähnlich wie Gassendi und Hobbes operiert Descartes mit malerischen Vergleichen. Hat man zugegeben, dass alle Körper aus ein und derselben Materie gemacht sind, können sie sich nur unterscheiden, insofern sie aus Teilen verschiedener Gestalt und Größe zusammengesetzt sind. Die Teilchen des Wassers sind „lang, untereinander verbunden und glitschig wie kleine Aale“ und verknüpfen sich daher nicht enger untereinander. Andere Teilchen, wie die der Erde, sind hingegen unregelmäßig, sie haben die Form von Laubbäumen bzw. von miteinander verflochtenem und zusammengepresstem Astwerk, weshalb verständlich sei, dass sich Erde und Bäume miteinander verbinden können.[102] Die Gestalt der Teilchen disponiert diese also zu bestimmten Verbindungen. Hier wird die gesamte materielle Welt via bildhafter Ähnlichkeitsrelationen beschrieben und erklärt. Die Ähnlichkeiten haben aber einen hypothetischen Status. Man könne sich nach Descartes ebenso gut andere Gestalten ausdenken, wenn sie nur einfach sind:

> Man weiß sehr wohl, daß ich nicht davon überzeugen will, daß die Teile des Wassers die Gestalt irgendwelcher Tiere hätten, sondern nur, daß sie lang, miteinander verbunden und biegsam sind. Ist man nun in der Lage, eine andere Gestalt zu finden, durch die man alle ihre Eigenschaften erklärt, so wie man es durch diese tut, dann möchte ich durchaus, daß man sie ihnen zuschreibt. Gelingt das aber nicht, dann weiß ich nicht, welche Schwierigkeiten man daraus macht, wenn man sie sich eher nach dieser als nach einer anderen Art vorstellt, da sie

[102] *Météores*, *AT* VI 239, 233f.

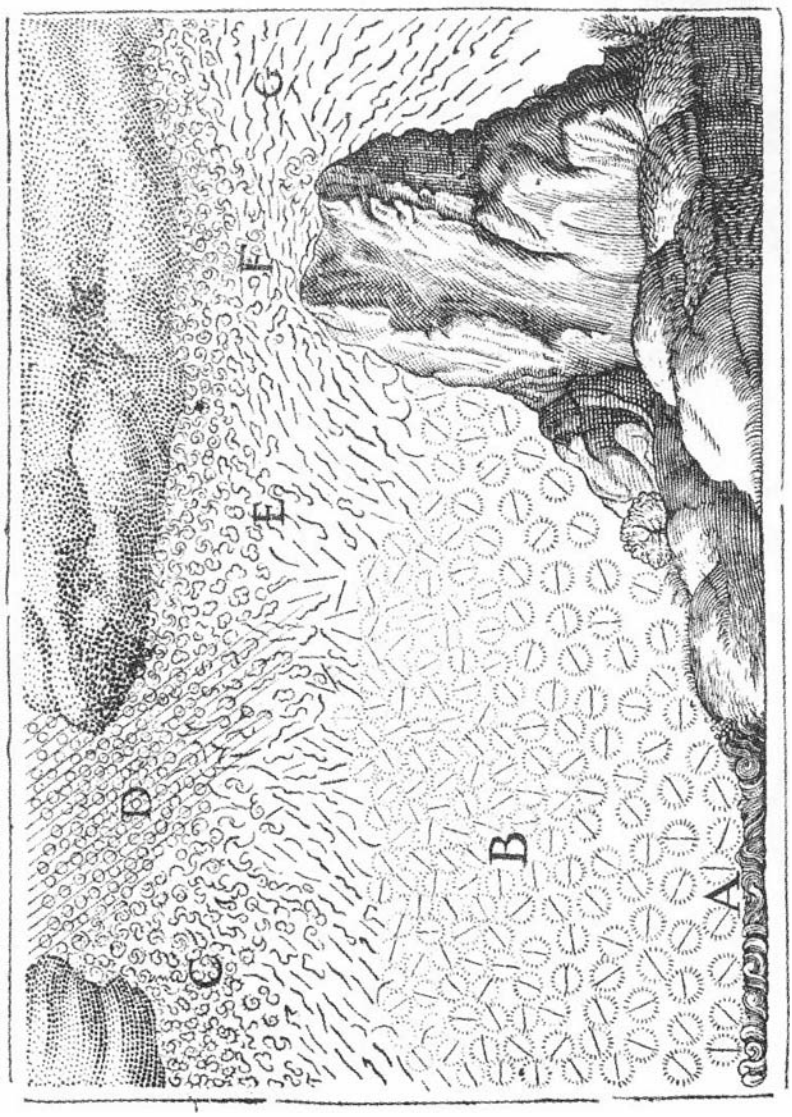


Abb. 12. Materieteilchen, aus: René Descartes, *Les météores* (1637).

> ja notwendig irgendeiner Gestalt folgen müssen, und da diese eine der einfachsten ist.[103]

Was man sich vorstellt, ist austauschbar, wenn nur die Vorstellung einfach ist. Dann jedoch müssen die Vorstellungsbilder geordnet und Ähnlichkeitsmuster hergestellt werden, die als solche intuitiv einsichtig und plausibel erscheinen können. Dafür rekurriert man am besten auf eigene Erfahrungen. Insofern ist die Wahl der Vergleiche nicht beliebig. Man solle nicht glauben, schreibt Descartes, „daß ich auf gut Glück und ohne Grundlage angenommen hätte, daß die Teile des Wassers länglich und glitschig sind wie Aale“,[104] da die Erfahrung tausend Hinweise geliefert hätte, die diese Annahmen bestätigen. Descartes wird regelrecht zum Zeichendeuter der Natur. Wenn man seine Gestalthypothesen nicht zugeben wolle, dann bittet er „zu bemerken, daß wir mit dem bloßen Auge derartige Teile bei einer großen Anzahl von Körpern wahrnehmen: So erkennen wir z. B., daß es in den Steinen kleine Körper gibt, Adern im Holz und [. . .] im Fleisch.“[105]

Weisen der Welterzeugung: Projektion und Deduktion

Descartes' Gebrauch der Analogie auf der Vorstellungsebene geht allerdings noch weiter, insbesondere wenn er seine kosmische Wirbeltheorie auf andere Bereiche überträgt und dort überall Entsprechungen behauptet. Das kühnste und phantastischste Exempel dafür ist seine Embryologie.[106] Es ist schwer von der Hand zu weisen, dass die Darstellungen von Embryologie und Kosmologie von denselben Leitvorstellungen beherrscht werden, nämlich der des Wirbels und der Gärung, und dass bei beiden der Aufbau mechanistisch aus den gleichen Verteilungsprinzipien, Gestalten und Dispositionen der jeweiligen Materieteilchen erklärt werden soll.

Bei Harvey regiert die Vorstellung, es gebe eine Eigenpulsation des ersten Blutstropfens, aus welchem dann alles weitere Leben entsteht; diese vitalistische Vorstellung wird von Descartes physikalistisch

---

[103] *Correspondance*, *AT* II 43. Vgl. auch den Brief an Mersenne (*Briefe* 117).
[104] *Correspondance*, *AT* I 422f.
[105] Ebd., 421.
[106] Descartes' Embryologie findet sich in *Description de corps humain*, *Primae cogitationes circa generationem Animalium* und den *Excerpta Anatomica* (*AT* XI 505ff.).

umgedeutet und in eine mechanistische Embryologie überführt. Dies war deswegen eine besondere Herausforderung, weil die Entwicklung des Fötus nach einer teleologischen Beschreibung drängt und Descartes' mechanistische Erklärung jede Teleologie ausschließen muss. Nach Descartes gibt es eine Art genetischen Code, der alles weitere mechanisch determiniert.

> Würde man alle Teile der Samenmasse irgendeiner Art von Lebewesen im einzelnen genau kennen, z. B. vom Menschen, dann könnte man allein daraus und aufgrund rein mathematischer und sicherer Gründe die gesamte Gestalt und den Aufbau eines jeden einzelnen Körperteils ableiten, wie man auch umgekehrt, wenn man einige Einzelheiten dieses Aufbaus kennt, daraus die Art des Samens ableiten kann.[107]

Aus den Samen könnten auch die Gestirne und die Erde und alle sichtbaren Phänomene abgeleitet werden, selbst jene, von denen wir wissen, dass sie anders entstanden sind, könnten auf diese Weise in ihrer Natur weit besser erklärt und beschrieben werden.[108] Bei der

---

[107] *Beschreibung des menschlichen Körpers* 183. Vgl. *Principia* III 45: „Unzweifelhaft ist die Welt von Anfang an in aller Vollkommenheit geschaffen worden [. . .] und auch Adam und Eva nicht als Kinder geboren, sondern als erwachsene Menschen. Dies lehrt uns die christliche Religion [. . .] Allein dennoch ist es zur Erkenntnis der Natur der Pflanzen und Menschen besser, ihre allmähliche Entstehung aus den Samen zu beobachten, als so, wie sie Gott geschaffen hat. Können wir daher gewisse Prinzipien entdecken, die einfach und leicht faßbar sind, und aus denen, wie aus den Samen, die Gestirne und die Erde und alles, was wir in der sichtbaren Welt antreffen, abgeleitet werden kann, wenn wir auch wissen, daß sie so nicht entstanden sind, so werden wir doch auf diese Weise ihre Natur weit besser erklären, als wenn wir sie nur so, wie sie jetzt sind, beschreiben."

[108] *Principia* III, *AT* VIII 99f. Vgl. den Brief an Mersenne, 20.2.1639: „Die Vielzahl und Ordnung der Nerven, Adern und Knochen und anderen Teile eines Tieres zeigen, daß die Natur ausreicht, um sie zu bilden, wenn man annimmt, daß diese Natur ganz den exakten Gesetzen der Mechanik folgt und daß es Gott ist, der ihr diese Gesetze auferlegt hat. In der Tat habe ich nicht nur bedacht, was Vesalius und die anderen über Anatomie schreiben, sondern auch mehrere Dinge, die merkwürdiger sind, als was sie beschreiben, und die ich beobachtet habe, als ich selbst verschiedene Tiere sezierte. Mit dieser Übung habe ich mich seit elf Jahren häufig beschäftigt, und ich glaube, daß es keinen Arzt gibt, der so eingehend wie ich dabei beobachtet hat. Ich habe aber keine Sache gefunden, von der ich nicht denke, daß ich ihre Bildung nicht aus natürlichen Ursachen erklären kann, so wie ich in meinen *Météores* die des Salzkorns oder eines Schneesternchens erklärt habe. Und wenn ich meinen *Monde* von neuem zu beginnen hätte, wo ich [in *De l'Homme*] den Körper eines fertig ausgebildeten Wesen angenommen und mich mit der Aufzeigung der Funktionen begnügt habe, dann würde ich es unternehmen, dort auch die Ursachen dieser Bildung und Entstehung hineinzubringen. Aber ich weiß deswegen immer noch nicht soviel, um ein Fieber heilen zu können." (*Correspondance, AT* II 525).

Explikation des aus den Partikeln des Samens entstehenden Organismus sowie bei der Darstellung der Bewegungstendenzen der Materieteilchen verwendet Descartes nahezu die gleichen Formulierungen und Erklärungen, mit denen er in den *Principia* und in *Les Météores* die Entstehung kosmischer Phänomene aus der Gestalt der einzelnen Partikeln und deren Wirbelanordnung erläutert.[109] Er verweist selbst auch auf diesen Bezug.[110] Durch die Verschmelzung von Samenflüssigkeiten entstehe eine fermentive Anfangsreaktion, eine Art Gärung, und somit wieder Hitze als Antriebskraft, welche die Teilchen früh zum Kreisen bringt.[111] Gärung wird somit auch als mechanischer Vorgang begriffen. Die Vorstellung der Gärung bildet in Descartes' Biotechnik das dynamische Leitprinzip, welches an die Seite des Strukturprinzips Wirbel tritt. Es wird bezeichnenderweise per Analogie erschlossen:

> Denn so wie man sieht, daß der Sauerteig den frischen aufquellen läßt und der Bierschaum genügt, um als Gärungsstoff für anderes Bier zu dienen: so läßt sich leicht glauben, daß die Samen der beiden Geschlechter einander als Keim dienen, indem sie sich miteinander vermischen.[112]

Fünf verschiedene Arten von Teilchen, die zunächst eine einheitliche Samenmasse bilden, separieren sich und ergeben fünf verschiedene Sinne, da sie durch ihre unterschiedliche Gestalt gezwungen werden, verschiedene Wege einzuschlagen. Die Gestalt der Teilchen bringt sie in eine bestimmte Lage. Gestalt und Disposition bestimmen die Funktion. Diese Teile kommen wie im Kosmos so auch im Fötus früh zum Kreisen. Die Samenmasse zerfällt in verschiedene Partikel, weil die Wärme Teile fortstößt, zerfasert, zertrennt, welche sich dann wiederum nach ihrer Art gruppieren, locker vernetzen und Zwischenräume entstehen lassen.[113] Es ist also nicht wie bei Aristoteles der männliche Samen als aktive *forma* angenommen, der auf das weibliche Menstrualblut als passive *materia* trifft. Die Wärme entsteht bei Descartes durch Gärung, nach der Vermischung von männlichem und weiblichem Sperma, das „in gleicher Weise wirkt wie in

---

[109] *Beschreibung des menschlichen Körpers* 166. Vgl. *Principia* (ebd.) III, Art. 45, 54, 69, 120, PP IV Art. 26, 29–31, 38, 98.
[110] *Beschreibung des menschlichen Körpers* 166. Vgl. *Principia* III 45.
[111] Ebd., 164f.
[112] *La Description du corps humain*, *AT* XI 253.
[113] *Beschreibung des menschlichen Körpers* 166.

jungen Weinen, wenn sie aufwallen, oder im Heu, das man eingebracht hat, bevor es trocken war.“[114]

Hier, anhand der Ableitung der Sinne aus der Verteilung und Gestalt der *spiritus* kann nun gezeigt werden, wie sich Descartes eine Deduktion vorstellt. Wir müssen unser Verständnis dessen, was eine „mechanistische Erklärung“ ausmacht, komplett frei machen von den späteren Vorstellungen der modernen Technik und den Begriff des „Mechanismus“ ungleich viel weiter fassen. Descartes' Planeten und Embryonen lassen sich nicht berechnen. Wenn es z. B. um die Entstehung der Sinnesorgane im Fötus geht, die aus der Gestalt und Lage der kleinen Materieteilchen, also der *spiritus*, mechanistisch abgeleitet werden sollen, ‚deduziert' Descartes diese wie folgt. Es gibt

1. Luftteilchen, sie haben eine geringe Größe und sind unaufhörlich in Bewegung. Es gibt einerseits unregelmäßige und hinderliche, andererseits einheitlichere und gleitfähigere. Die unregelmässigen Luftteilchen dringen nach oben und nach vorne vor, sie bilden die Augen.
2. Die einheitlichen Luftteilchen bilden die Organe des Geruchssinns.
3. Unregelmäßige und ungleichartige, dickere Teilchen, die durch ihre größere Masse mehr Kraft haben, aber nicht hinderlich sind: Sie wählen den kürzesten Weg, nehmen noch einige Luftteilchen mit, und bilden so die Ohren.
4. Andere haben eine einheitliche und glatte Gestalt, sie sind wie Flüssigkeiten leicht zu transportieren, können sie gut hintereinander und langsamer bewegen. Sie „fließen von der Gehirnbasis zur Zunge, zur Kehle und zum Gaumen hinab, wo sie den Nerven den Weg bereiten, die die Organe des Geschmacksinns werden sollen“.
5. Der unbestimmte Rest an Teilchen löst sich allmählich auch von der Samenmasse ab, folgt aber nicht geschlossen den Weg der anderen durch die Wirbelsäule zum Gehirn, sondern zerstreut sich, wo immer es möglich ist und bildet so den Tastsinn aus.

In der Forschung werden diese verblüffenden Übereinstimmung zwischen Kosmologie und Embryologie ganz selten wahrgenommen. Rothschuh deutet sie als „Nachhall“ der barocken Idee von der

[114] Ebd., 165. Zur Gärung vgl. auch *Principia* IV 92.

Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos,[115] und würde man ihm darin folgen, dann läge bei Descartes tatsächlich eine fundamentale bildliche Analogie im eingangs erwähnten platonistischen Sinn vor, die sich auf der Abbildung des Kosmos aufbaut. Mir scheint dies zu weit zu gehen, denn Descartes war kein Universalienrealist (Perler). D. h. er meint nicht, dass es eine universale Form des Wirbels gebe, die *in re* existiert, und die dann anderen materiell oder immateriell in verschiedenen Entitäten zugleich präsent sei und auf diese Weise die Ähnlichkeit herstelle. Vielmehr gibt es nach Descartes nur Materieteilchen, die sich so anordnen, dass sie eine Wirbelform annehmen, und darin ähneln sie anderen Materieteilchen, die sich auch so anordnen. Es wäre somit unsinnig, nach der Form oder dem Strukturprinzip „Wirbel" unabhängig von den konkreten Materiepartikeln zu fragen.

Brisant wird dieser Universalienkonzeptualismus allerdings, wenn man von Materieteilchen, die man nicht sehen kann, behauptet, sie hätten eine Wirbelform, denn nun wendet man ein Bild kognitiv an, d. h. man konzeptualisiert den subvisiblen Bereich mittels analogischer Bilder. Hierfür hat man Descartes zufolge gar keine Alternative, als die Einbildungskraft einzusetzen und Vergleiche anzustellen. Nach Descartes setzt sich ja die gesamte Natur aus unsichtbaren Korpuskeln zusammen und unser gesamtes Wissen kommt dadurch zustande, dass wir uns makroskopische Bilder von ihnen machen. Wie also können die Eigenschaften der unsichtbaren Korpuskeln von der Einbildungskraft erfasst werden, oder anders formuliert, wie kann die Kluft zwischen unsichtbarer Welt und den sichtbaren Bildern im Gehirn überbrückt werden?

Es ist ein Vorschlag Peter Galisons, dass bei Descartes die Bilder just diese Aufgabe übernehmen, die sichtbare Welt mit der unsichtbaren zu verknüpfen.[116] Insofern haben sie vermittelnde Funktion. Die Abbildungen in den Texten führten demnach die Arbeitsweise der Einbildungskraft im Vollzug vor. Es bleibt jedoch bei Galison unklar, wie die Verknüpfungsoperation genau vonstatten geht. Man könnte mindestens vier Alternativen der Mitwirkung formulieren:

---

[115] Einleitung zu *Über den Menschen* (16).

[116] Galison P., „Descartes' Comparisons: From the Invisible to the Visible", *ISIS* 75 (1984) 311–326.

1. Die Einbildungskraft bereitet die Deduktion, also den Übergang von einer Intuition zur nächsten, lediglich vor.
2. Sie führt uns zur korrekten Deduktion, sie leitet an.
3. Sie ist der Prüfstein für die richtige Deduktion.
4. Die Einbildungskraft organisiert die Ketten der Intuitionen, sie prägt und konzeptualisiert die zu erklärenden Bereiche derart, dass aufgrund der Analogien allererst ein Übergangsschritt vollzogen werden kann. Die zu vergleichenden Elemente werden so geordnet und disponiert, dass sie erkannt werden können. Analogie und *imitatio* sind somit keine bloßen Relationen zwischen Bereichen, die für sich selbst so oder so strukturiert sind, sondern sie strukturieren und ordnen diese Bereiche allererst so, dass der Übergang von einem zum anderen intuitiv einsichtig werden kann. Wie gesehen, gibt es bei Descartes durchaus Belege für diesen letzten Fall.

Die Anerkennung der Rolle der Einbildungskraft widerspricht zwar dem gängigen Descartes-Klischee, doch nicht dem Wortlaut seiner Schriften. Beim jungen Descartes finden sich zahlreiche Stellen, die die Einbildungskraft allgemein durch die Aufgabe charakterisieren, den Verstand zu unterstützen. Keineswegs ist sie nur Quelle der Täuschungen, sondern sie dient dazu, die intuitive Erkenntnis vorzubereiten, indem sie Gemeinsamkeiten zwischen Sachverhalten aufspüren hilft. Für diesen Zweck werde der Verstand von den „in der Phantasie gemalten Bildern" unterstützt, und die Einbildungskraft sei daher das Vermögen, mit dem am deutlichsten die Proportionen erkannt werden können.[117] Bemerkenswerterweise verwendet Descartes in diesem Kontext die Formulierung „imaginari vel concipere" und definiert im Anschluss die eigentliche Erkenntniskraft, das *ingenium*, zu dessen Anleitung die *Regulae* geschrieben wurden, durch seinen Bezug zur Bilder erschaffenden *phantasia*.[118]

Im Kontext seiner naturphilosophischen Schriften wäre eine mögliche Aufgabe der Bilder dann entsprechend zu bestimmen: Gemeinsam mit den Experimenten haben sie erstens die Funktion, bei der Hypothesenbildung mitzuwirken. Sie helfen dem Verstand nicht nur,

[117] Reg. 14. 12f.
[118] Reg. 12, 83, *AT* X., 416.

mögliche Ursachen zu formulieren, die dann für die Erklärung der Wirkungen herangezogen werden, sondern konzeptualisieren zu diesem Zweck den subvisiblen Bereich so, dass analog zu bekannten Bereichen passende Hypothesen formuliert werden können, etwa wenn man mechanische Modelle auf nichtmechanische Phänomene anwendet. Zweitens bereiten sie die intuitive Erkenntnis vor, insofern sie Ordnungen und Dispositionen der Teile entsprechend arrangieren, so dass sich deiktische Bezüge zwischen verschiedenen Bereichen auf der Basis dieser Dispositive einstellen können. Die Entsprechungen stiften Evidenz.

Anders formuliert: Wenn die *evidentia* hergestellt werden kann, dann wird die *dispositio* entscheidend, d. h. die Verkettung und Ordnung der Teile. Diese Dispositionen sind jedoch primär dem Vorstellungsvermögen zugänglich oder werden von diesem konstituiert. Sollen überdies verschiedene hypothetische Gegenstandsbereiche zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, so gelingt dies über das Konstruieren von funktionalen Ähnlichkeiten zwischen Dispositionen. Die spontane Einsicht in Zusammenhänge stiftet Vertrauen in die Konstruktionen. Die Analogien offerieren solche Möglichkeiten der Einsicht. Descartes' Selbstgewissheit wächst sichtlich mit dem Vorführen der Allanwendbarkeit seiner Erklärungen.

Descartes beschreibt öfter, dass gerade an diesem entscheidenden Punkt[119] ihm zu Hilfe kam, dass er Automaten und Wasserspiele in Gärten und künstlichen Grotten beobachten konnte. Auf diese Weise kam er auf die Idee, in Analogie dazu auch den menschlichen Körper als ein hydraulisches System von Röhren, Federn und anderen Mechanismen darzustellen.[120] Wie er sich jedoch diesen Übergang vorstellt, wird in einer Passage des *Discours* resümiert, die anhand einer Darstellung des Herzmechanismus alles Wesentliche zusammenführend erklärt:

> Damit übrigens diejenigen, die die Kraft mathematischer Beweise nicht kennen und nicht gewohnt sind, wahre Gründe von den scheinbaren

[119] *Principia* IV, 203, *Über den Menschen* 56.

[120] Es ist somit reichlich verständnislos, bei Descartes in diesem Kontext eine „unfreiwillige wissenschaftliche Phantastik" zu diagnostizieren und Irrtümer zu bemängeln, die sich ergäben aus „Systemzwang oder aus einer Grenzüberschreitung: was als Erklärungsmethode für eine einfache Maschine taugt, muß für Descartes auf für den lebenden Mechanismus richtig sein. Scholz G. „Erfindungsgeist und Bildlichkeit in der neuzeitlichen Wissenschaft", *ZÄK Sonderheft* (Hamburg: 2002) 69–88, 76.

> zu unterscheiden, nicht riskieren, dieses hier ohne Prüfung zu bestreiten, möchte ich sie davon unterrichten, daß die von mir soeben erklärte Bewegung ebenso notwendigerweise aus der bloßen Disposition der Organe folgt, die man am Herzen mit den Augen sehen kann, und aus der Wärme, die man mit den Fingern fühlen kann, und aus der Natur des Blutes, die man durch Erfahrung kennenlernen kann, wie die Bewegung eines Uhrwerks aus der Kraft, der Lage und der Gestalt seiner Gewichte und seiner Räder.[121]

Aus der Mathematik wird nur das Exaktheitsideal entlehnt, nicht jedoch sind ihre Konstruktions- und Deduktionsverfahren Vorbild. Es wird von Descartes weniger eine strukturelle Erklärung offeriert, d. h. eine Erklärung, die unter Verweis auf eine fixe Struktur einer Entität diese Struktur auch als kausale Ursache für diese Entität postuliert, sondern der Mechanismus folgt aus der Gestalt, Bewegung und Disposition der Teile. Die sichtbare Gestalt und Lage führt zum Schluss auf die Bewegung. Sichtbare Deduktionen?

Wie weit diese Bilddeduktionen gehen, zeigt sich insbesondere da, wo sich Descartes keineswegs mit dem ersten Übertragungsschritt der Ausformung des Wirbelweltbildes im embryologischen Bereich bescheidet. Auf der phänomenalen Ebene lässt er sich beispielsweise von jener früher erwähnten Vorstellung Galens von einer Identität der Geschlechter weiter leiten, die nun mit neuer Erklärung auch bei ihm wieder auftaucht: Die Lage des Embryos im Mutterleib entscheide: Liegt der Fötus mit seiner Vorderseite zum Nabel, so richtet sich sein Geschlecht danach aus und ein Penis stülpt sich nach außen. Liegt er umgekehrt, dann führt die Ausrichtung auf den Nabel dazu, dass sich der Penis nach innen kehrt und eine Vagina entsteht.[122]

Es finden sich in diesem Kontext bei Descartes sogar Beispiele für Überlegungen, die seinen Dualismus zu erschüttern scheinen, etwa wenn er annimmt, dass die Einbildungskraft manchmal sogar in der

---

[121] *Discours* 95, *AT* 50.

[122] Soweit ist die Erklärung neutral, die Schlüsse, die Descartes aus ihr zieht, sind es allerdings nicht: „Von hier aus ist es erlaubt zu vermuten, weshalb die Männer geistreicher sind: weil auch ein reinerer Teil des Sames höhergehoben werden kann und daher mehr Kraft besitzt. Ebenso, weshalb sie robuster sind: weil das Rückrat des Fötus nah dem Rückrat der Frau genährt worden ist. So auch weshalb die Frauen weiter ausladendere hintere Teile haben, weil sie nah beim Abdomen der Mutter liegen, welcher weicher ist als das Rückrat und sie so leicht expandieren können." (*Primae Cogitationes circa Generationem Animalum*, *AT* XI 516).

Lage sei, aktiv auf die materielle Welt einzuwirken. Bilder der Einbildungskraft seien dann nicht nur dem Gehirn immanent, sondern können auf Wanderschaft gehen. Sie sind ja körperliche Phänomene und dadurch auch in der Lage, kausal zu wirken. Mersenne hatte Descartes etwa mit der Frage konfrontiert, wie Muttermale entstehen. Descartes beantwortet sie wie folgt:

> Ich könnte Ihnen außerdem noch zeigen, wie die Bilder manchmal durch die Venen und Arterien einer schwangeren Frau bis in bestimmte Glieder des Kindes gelangen können, das sie unter dem Herzen trägt. Hier bilden sie die Muttermale, die den Gelehrten so viel Kopfzerbrechen bereiten.[123]

Hier generiert ein Bild sogar ein körperliches Symptom und dies, wie Descartes formuliert: „propter sympathiam motus cum matre."[124] Diese Idee, wie auch ihre Variante, dass nicht nur Muttermale, sondern auch im Gehirn des Embryos die kräftigen Vorstellungen der Mutter sich einprägen können, taucht auch bei Kepler, Sennert und Gassendi auf und wird gelegentlich so entschuldigt, dass sie „dem skeptischen Zweifel in besonders hohem Masse widerstand."[125] Doch verdankt sich diese Idee keineswegs dem residualen Einfluss okkulter Unterströmungen im aufkommenden Rationalismus, sondern ist integraler Bestandteil des cartesischen mechanistischen Denkens.

Interaktionen

Das Zusammenspiel von Bildern und Vernunft wird von Descartes gelegentlich ausdifferenziert: In einem Brief an Elisabeth nimmt Descartes die folgende strikte Aufgabentrennung vor:

> Erstens bemerke ich also einen großen Unterschied zwischen diesen drei Arten von Begriffen darin, daß die Seele nur durch das reine Begriffsvermögen (L'entendement) begriffen wird; der Körper, das heißt die Ausdehnung, die Gestalten und die Bewegungen können ebenfalls durch das Begriffsvermögen allein, aber sehr viel besser durch das von der Einbildungskraft (imagination) unterstützte Begriffsvermögen erkannt

---

[123] *Dioptrik* 98. Vgl. *Briefe* 54, *Über den Menschen* 110. Vgl. Gassendi P., *De Phantasia*, in *Opera* II (Lyon: 1658) 424.

[124] *AT* XI 515.

[125] MacDonald Ross G., „Okkulte Strömungen", in *Der Neue Überweg. Philosophie des 17. Jahrhunderts,* Bd. 1, 1, 201.

> werden; und die Dinge endlich, die der Vereinigung von Seele und Körper zugehören, lassen sich nur dunkel durch das Begriffsvermögen allein, auch nicht durch das von der Einbildungskraft unterstützte Begriffsvermögen erkennen, sondern sie werden sehr deutlich durch die Sinne erkannt.

Descartes eigene Lebensregel lautet daher, „immer nur sehr wenige Stunden täglich auf die Gedanken zu verwenden, die die Einbildungskraft beschäftigen, und sehr wenige Stunden jährlich auf die, die das reine Begriffsvermögen beschäftigen, und daß ich meine ganze übrige Zeit der Erholung der Sinne und der Ruhe des Geistes widme." Man solle sich einmal im Leben die Grundsätze der Metaphysik klarmachen und sich diese einprägen, danach aber sei es „sehr schädlich", „sein Begriffsvermögen oft mit ihrer Betrachtung zu beschäftigen" und viel ratsamer, die „verfügbare Zeit für das Studium und die Gedanken zu verwenden, bei denen das Begriffsvermögen mit der Einbildungskraft und den Sinnen zusammenwirkt".[126]

Descartes' kognitive Ästhetik: Die Chimären der Vernunft

Lässt man die verschiedenen, hier diskutierten Bilder vor dem eigenen Auge noch einmal Revue passieren, könnte man folgenden Versuch machen, Descartes' Einsatz von Bildern zusammenzufassen: Wird die Einbildungskraft wie in den *Meditationes* von Descartes selbst mit Hilfe von Beispielen wie Pegasus und Chimäre beschrieben, wird damit suggeriert, dass man sie entsprechend der Eigenheiten der Vorstellungsbilder zu charakterisieren habe. Das Bild einer Chimäre zeigt, welche Freiheiten sich die Einbildungskraft herausnehmen kann und dies sowohl im Hinblick auf den vorgestellten Gegenstand als auch auf den Nutzen dieser Vorstellung. Eine Chimäre ist ein fiktives Resultat einer marginalen und trivialen Betätigung der Phantasie. Konzentriert man sich auf diese Beispiele,[127] wird man leicht darüber getäuscht, dass der Einbildungskraft im alltäglichen und wissenschaftlichen Erkenntnisprozess, insofern sie mit dem Verstand zusammen agiert, eine zentrale Rolle zukommt. Missverständnisse über die

---

[126] Brief an Elisabeth vom 28.6.1643 (*Briefe* 271f.).

[127] Wie z. B. Zimmermann J., „Die Chimären der Einbildungskraft", in Niebel – Schnädelbach (Hrsg.), *Descartes*, 329ff.

Bilder bei Descartes entstehen zwangsläufig dann, wenn zunächst ein vermeintlich gewisser Rahmen begrifflicher Erkenntnis abgesteckt und als cartesische Vernunftkonzeption vorausgesetzt wird, in welchen dann die Bilder irgendwie zu integrieren oder von ihm zu separieren seien. Diese rein vernunftgestützte, ‚rationalistische' Rahmenkonstruktion wird ihrerseits nicht in Frage gestellt. Von hier aus können die Bilder (sowie die Träume) kaum anders denn als irrationalistische Fremdkörper betrachtet werden.

Die Analyse von Descartes Bildverwendung führt jedoch weiter, denn sie zeigt auf, dass das cartesische Wissenssystem durch Analogie- und Korrespondenzrelationen konstituiert wird, somit die Einbildungskraft konstitutiv an seiner Wissenskonzeption beteiligt ist, vielleicht sogar, dass es gar nicht anders geht. Der Traum einer rein rationalistischen Begründung allen Wissens ist eine Chimäre der Vernunft.

Die einzelnen Schritte Descartes' lassen sich etwa so arrangieren: Descartes beobachtet zuerst bestimmte Phänomene in der sichtbaren Welt, deren unsichtbarer Mechanismus durchschaut werden kann: die Automaten z. B. oder die Biergärung. Von ihrer Beschaffenheit aus ‚schließt' er auf die Beschaffenheit des subvisiblen Bereichs bei anderen Phänomenen, deren verborgene Ursachen noch unbekannt oder unerkennbar sind, wobei jetzt eine Hypothese über die subvisiblen Ursache-Wirkungs-Verhältnisse analog zu den bekannten Relationen gebildet und anhand der phänomenal sichtbaren Dispositionen vorgestellt wird. Descartes nutzt hierfür die projektiven Möglichkeiten der Einbildungskraft produktiv, um die nicht sichtbaren Bereiche zu konzeptualisieren. Die Einbildungskraft hilft also nicht nur einfach generell dabei, Hypothesen zu erfinden, sondern bestimmt die Struktur der Resultate der Hypothesen, indem sie ein Bild vorgibt, das dann auf die anderen Bereiche projiziert wird. Die Bilder haben dabei eine konzeptuelle Funktion, sie werden begriffsanalog eingesetzt. Dies spielt sich keineswegs alles nur im Kopf ab, sondern, wie in Regel 15 der *Regulae* erklärt wird, man soll sich Bilder auch tatsächlich hinzeichnen, damit sie „vor unsere Augen gestellt, in unserer Einbildungskraft konkreter ausgeformt werden".

Descartes verhält sich hinsichtlich der beobachtbaren Phänomene konservativ, d. h. er akzeptiert sie, versucht ihnen dann aber eine neue mechanistische Erklärung zu geben, so etwa bei den Kometen oder der Auffassung einer Gleichheit der Geschlechter. Ist eine Hypothese zu einem Phänomen einmal bildhaft ausgemalt und kon-

kretisiert, kann sie so als evident bzw. plausibel erkannt werden. Von einer Einsicht kann zu einer anderen, ebenso klaren und einfachen, übergegangen werden, ähnlich wie in den *Regulae* die Deduktion von intuitiv erkannten Sachverhalten gedacht wurde. Ergibt sich dadurch eine Kette von Bildern, kann diese als solche ebenfalls überzeugend wirken, etwa wenn die visuellen Explikationen im Bereich der Kosmologie ähnlich gut aufgehen wie in der Biologie.

Descartes' Kosmologie, die natürlich als solche auch Wissenschaftshistorikern phantastisch genug erscheint, wurde primär im Hinblick auf den Fortschritt hin rezipiert, den das mechanistische Erklärungsmodell gebracht hat. Dieses Modell ließ sich, auf seine allgemeinen Prinzipien reduziert, im Bereich der Kosmologie plausibel anwenden, im organischen Bereich war es indes weniger erfolgreich. De facto hat man in der Rezeptionsgeschichte Descartes' Embryologie von der Kosmologie getrennt. Man kennt sie daher entweder nicht oder weiß sie als historischen Sondermüll gut deponiert und gesichert in der Descartesgesamtausgabe, welche einige der einschlägigen Texte nur auf Latein enthält.

Mir ging es nicht darum, z. B. Descartes' Embryologie zu neuen Ehren zu bringen, indem ich sie etwa als raffinierter konzipiert, als bislang gedacht, darstelle, sondern mich interessieren Art und Status der Beziehungen, die zwischen embryologischen und kosmologischen „Modellen" von Descartes bestehen. Just für diese Relationen, so mein Verdacht, ist die Rolle der Einbildungskraft zentral. In einer internalistischen Rekonstruktion des mechanistischen Kosmosmodells lässt sich die Rolle der Einbildungskraft zu einer bloßen Hilfsfunktion marginalisieren. Untersucht man aber die Beziehungen zwischen verschiedenen Modellen, geht dies nicht mehr. Mit einem engen Verständnis der mechanistischen Philosophie muss man das cartesische Projekt, auch den organischen Bereich kausal zu erklären, als absurd und gescheitert belächeln. Historisch wie systematisch lohnender erscheint mir, sich der Fremdheit und ästhetischen Vielfalt von Descartes' Bildwelten und Bilddeduktionen zu stellen, ihren Erklärungsanspruch zur Kenntnis zu nehmen und dabei das eigene Verständnis darüber, was „mechanistisch" ist in der „mechanistischen Philosophie", grundlegend zu ändern.

Auswahlbibliografie

ADAM C. – TANNERY P. (Hrsg.), *Œuvres de Descartes*, 11 Bde. (Paris: 1971–1975²).

AUTHIER M., „Die Geschichte der Brechung und Descartes' ‚vergessene' Quellen", in Serres M. (Hrsg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Frankfurt a. M.: 1994) 444–485.

BAIGRIE B.S., „Descartes' Scientific Illustrations and ‚la grande mecanique de la nature'", in Baigrie B.S. (Hrsg.), *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science* (Toronto: 1996) 86–134.

BAUER B., „Die Philosophie auf einen Blick. Zu den graphischen Darstellungen der aristotelischen und neuplatonisch-hermetischen Philosophie vor und nach 1600", in Berns J.J. – Neuber W. (Hrsg.), *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (Wien-Köln-Weimar: 2000) 481–520.

BENSE M. (Hrsg.), *Rene´ Descartes. Briefe*, übers. von F. Baumgart (Köln: 1949).

BERNS J.J., *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Marburg: 2000).

BEXTE P., *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts* (Amsterdam-Dresden: 1999).

BIAGLIOLI M., „Picturing Objects in the Making: Scheiner, Galilei and the Discovery of Sunspots", in Detel W. – Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale und Wissenskulturen in der Frühen Neuzeit* (Berlin: 2002) 39–96.

BÖHM G., „Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis", in Huber J. – Heller M. (Hrsg.), *Konstruktionen, Sichtbarkeiten* (Zürich: 1999) 215–228.

BREDEKAMP H., „Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as Draftsman", *Science in Context* 13, 3–4 (2000), 423–462.

BROCKT J. (Übers.), *René Descartes. Leitfaden der Musik* (Darmstadt: 1992).

BUCHENAU A. (Übers.), *René Descartes. Die Prinzipien der Philosophie* (Hamburg: 1955).

CRARY J., *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden-Basel: 1996).

DASTON L. – Galison P., „Das Bild der Objektivität", in Geimer P. (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit* (Frankfurt: 2002) 29–99.

EASTWOOD B.S., „Descartes on Refraction. Scientific versus Rhetorical Method", *ISIS* 75 (1984) 481–502.

ENGFER H.J., *Empirismus versus Rationalismus? Kritik eines philosophie-historischen Schemas* (Paderborn: 1996).

GÄBE L. (Hrsg.), *René Descartes. Regulae ad directionem ingenii* (lat./dt.) (Hamburg: 1973).

GALISON P., „Descartes' Comparisons: From the Invisible to the Visible", *ISIS* 75 (1984) 311–326.

HAGNER M.: „Die Entfaltung der cartesischen Mechanik des Sehens und ihre Grenzen", *Sudhoffs Archiv* 74, 2 (1990) 148–177.

KEUTNER T., „Mundus est fabula. Descartes und das Problem der Repräsentation", in Gehring P. u. a. (Hrsg.), *Diagrammatik und Philosophie* (Amsterdam: 1992) 75–88.

LEISEGANG G. (Übers.), *René Descartes. Dioptrik* (Meisenheim am Glan: 1954).

LYONS J.D., „Camera Obscura: Image and Imagination in Descartes' Meditations", in Rubin D.L. – McKinley M. (Hrsg.), *Convergences. Rhetoric and Poetic in Seventeenth-Century France* (Ohio: 1989) 179–195.

MACHAMER P., „17th-Century Demonstrations", in Detel W. – Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale und Wissenskulturen in der Fruehen Neuzeit* (Berlin: 2002).

NEWILL DECYK B., „Cartesian Imagination and perspectival art", in Gaukroger S. – Schuster J. – Sutton J. (Hrsg.), *Descartes' Natural Philosophy* (London: 2000) 447–486.

NEUBER W., „Kasuistische und systematische Wissensordnungen", in Detel W. – C. Zittel C. (Hrsg.), *Wissensideale und Wissenskulturen in der Frühen Neuzeit* (Berlin: 2002) 185–196.

OSTWALD H. (Hrsg.), *René Descartes. Discours de la Méthode/Bericht über die Methode* (frz./dt.) (Stuttgart: 2001).
ROTHSCHUH K. (Übers.), *René Descartes. Über den Menschen (1632)* sowie *Beschreibung des menschlichen Körpers (1648)* (Heidelberg: 1969).
SCHMIDT G. (Hrsg.), *René Descartes. Meditationes de Prima Philosophia/Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* (Stuttgart: 2001).
SEPPER D.L., *Descartes' Imagination. Proportion, Images, and the Activity of Thinking* (Berkeley: 1996).
STOICHITA V., *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (München: 1998).
SUTTER A., *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant* (Frankfurt a. M.: 1988).
TRIPP G.M. (Hrsg.), *René Descartes. Die Welt oder Abhandlung über das Licht* (frz./dt.) (Weinheim: 1989).
ZITTEL C., „Mirabilis scientiae fundamenta. Die Philosophie des jungen Descartes (1619–1628)", in Berns J.J.– Neuber W. (Hrsg.), *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (Wien-Köln-Weimar: 2000) 309–362.

THE RELATIONSHIP BETWEEN WORD AND IMAGE IN BOOKS ON MEDICINE IN THE EARLY MODERN PERIOD

Matthijs van Otegem

In a letter of 21 December 1652 the Louvain professor of medicine Plempius recalled how he had come to know the famous French philosopher Descartes in the early 1630s:

> I saw him there often and I always found a man who was not reading books and who possesses none, devoted to his solitary meditations, consigning them to paper, and sometimes dissecting animals.[1]

Plempius' words crossed my mind when I saw the title of this conference: 'cognition and the book'. Being a book historian, I find it tempting to start philosophizing about books in order to reach cognition: how is the typographical layout organized and what does it tell us about the interpretation of its contents? In 1987, Genette published his book *Seuils*, in which he thoroughly explored the relationship between content and its representation in books as physical objects for the first time. Fifteen years later, the study of paratext is a flourishing subdiscipline.[2] Bearing Genette's work in mind, nowadays the most obvious approach to studying the relationship between text and image in seventeenth century books on medicine would be to examine several seventeenth-century editions. Their layout might provide new information on how these texts can be interpreted.

However, the proceedings of this conference do not only deal with books but also with cognition. The example taken from Plempius illustrates that according to Descartes the relationship between books

---

[1] Letter of Plempius to Balzac, quoted by Rodis-Lewis G., *Descartes: his life and thought* (Ithaca: 1998) 84–85. At that time they both lived in Amsterdam. Descartes wrote to his Paris friend Mersenne about the winter of 1629/1630: 'J'ay été un hiver à Amsterdam, que j'allais quasi tous les jours en la maison d'un boucher, pour lui voir tuer les bêtes, et faisais apporter de là en mon logis les parties que je voulais anatomiser plus à loisir.' (Descartes R., *Oeuvres*, ed. Ch. Adam – P. Tannery [Paris: 1897–1920; reprint 1996] II, 621; further *AT*).

[2] In 1997 *Seuils* was published in an English translation, which gave a new impetus to the study of paratext.

and cognition is not self-evident. Although I am a book historian, the last four years I have worked on seventeenth century philosophy and so I would like to start with cognition rather than with books. I will argue that the developments in early modern philosophy caused a shift in the concept of cognition, which has consequences for the interpretation of the relationship between word and image in books on medicine of that period. Unlike Descartes I cannot do without books and so I will take my examples from a few works, starting with Vesalius' *De corporis humani fabrica libri septem* (1543) and ending with Descartes' *Traité de l'Homme* (1664).

Cognition according to Aristotle and Descartes

When dealing with cognition and the organisation of word and image in books of the early modern period, the question should be addressed: What precisely is meant by cognition? In the early seventeenth century two different concepts of cognition were competing: cognition meaning perception and cognition as comprehension. According to Aristotle and the Scholastics, the way to reach cognition was perception. By examining natural phenomena they constructed their laws of physics, on which they based a metaphysical system culminating in a 'first mover' that had started all things. In Aristotle's system it is logical to show the phenomena studied as realistic images. The better they resembled reality, the more reliably would deductions be based on these images. Those contingencies that could not be visualised were usually depicted by using metaphors.

When in 1637 Descartes published his *Discours de la methode* he proposed a totally different concept of cognition. The key-phrase in the book is '*je pense donc je suis*', which is a nice example of paratext at the same time: these are the only italicized words that this book of over four hundred pages contains. It is the conclusion of Descartes' experiment of doubt.[3] Evidently Descartes' philosophical system is

[3] In short, Descartes's argument runs as follows. Suppose that your senses deceive you: if you don't see what you think you see, don't hear what you think you hear and so on, there is no way to gain any knowledge from examining the world around you. It is even worse: all ideas and supposed certainties you have are based on interpretation of the information you obtained by means of your senses and therefore have become useless. Still there is one certainty: as you are considering these

based on metaphysics followed by physics and his ideas could eventually be applied in what he considered to be useful sciences like medicine. Descartes' ideas not only started a philosophical debate but are also relevant for the interpretation of the relationship between text and image in his works. Unlike the Scholastics, in Descartes' system it is not a suitable procedure to depict visual 'facts' in a life-like a manner as possible: he starts with thought—metaphysics—and ends up with how reality—physics—should be interpreted. As a consequence, he does not want to show things as they seem to be but as he thinks they should be seen! Compared to Aristotle this is upside down. The conclusion is justified that the concept of cognition in the seventeenth century was subject to a fundamental change. This shift is crucial for understanding of the relationship of word and image in books on medicine in the seventeenth century. To study this relationship I will compare illustrations of the human eye from Vesalius to Descartes.

From Vesalius to Descartes

Without doubt the most influential work concerning the representation of the human body is *De corporis humani fabrica libri septem* of Andreas Vesalius. He can be considered the great reformer of the study of medicine and anatomy in the Renaissance. Born in Brussels in 1514, he became a war surgeon, was appointed professor in Padua and eventually was the personal physician of the Emperor Charles V.[4] With his *Fabrica* Vesalius was the first to publish a complete human anatomy based on the dissection of human specimens. Vesalius' method is based on perception. Layer by layer he meticulously dissected the human body from the outside inward in order to reveal its construction. However, in his description of the human eye he was still much influenced by Galen's *De usu partium* (approximately 2nd cent. AD).[5] This was probably caused by the difficulties Vesalius

possibilities there exists at least a being doing the considering and this is the first certainty that can be reached, 'I think therefore I am'. See *AT* VI, 32–33.

[4] See Huard P. – Imbault-Huart M.-J., *André Vésale: iconographie anatomique* (Paris: 1980).

[5] For instance, Vesalius—like Galen—still believes that the lens is the centre of the eyeball. Hirschberg J., *The history of ophthalmology* (Bonn: 1992) II, 284–285.

had when he dissected the eye. The eye cannot be anatomized layer by layer: as soon as it is cut apart the tension on the eyeball is gone, which renders it difficult to make a reconstruction of the inside. At this point efforts to make an illustration of what can be seen on the dissecting-table are bound to fail.

Nevertheless, not only the text but also the illustrations of the *Fabrica* can be called revolutionary.[6] Whereas Vesalius' teacher Sylvius opposed the inclusion of pictures in anatomical books, Vesalius spared no effort to provide illustrations of the highest quality. According to the Scholastic tradition, this meant that the images should be as realistic as possible. An examination of the images shows that at least the first designs must have been made in a dissecting room or possibly in Vesalius' own house in Padua.[7] The text provides the instruction, and the illustrations are meant as a help for a better understanding of the text. Vesalius appeals to cognition through perception and therefore the illustrations are an important aid. They help the reader to understand the text. Furthermore, they serve as proof: If the reader were to perform the anatomical experiments himself, he would see the same results as depicted.

Vesalius' results were improved by his successors in Padua: Gabriele Falloppio (1523–1562), and especially Falloppio's student Hieronymus Fabricius ab Aquapendente (1537–1619). In 1600, Fabricius published his *De visione, voce auditu* in which he particularly paid attention to the crystalline lens. Although he copied the principles of his predecessors Aristotle, Galen, and Vesalius, yet he succeeded in describing the correct position of the crystalline lens for the first time.[8] His precision in performing anatomical experiments was unequalled; possibly he reached his results by freezing the eyeball before dissecting it.[9] His illustrations show a further development of Vesalius but the style is not substantially different.

---

[6] See also the introduction to the facsimile edition of the *Fabrica* by Lindeboom G.A., *Andreas Vesalius and his opus magnum* (Nieuwendijk: 1975; facsimile of Basle: 1543). The facsimile is based on the copy of the Amsterdam University Library.

[7] Vesalius was assisted by Johannes Stephanus of Calcar, but probably also by others. It is an interesting detail that when the illustrations of the 'muscle men' are put next to each other in two rows of six, the Eugenian hills in the Padua surroundings can be recognized. See Cushing H., *A bio-bibliography of Andreas Vesalius* (New York: 1943).

[8] Birchler W., *Die Augenanatomie des Fabricius ab Aquapendente (1537–1619)* (Zurich: 1979).

[9] Hirschberg, *The history of ophthalmology* II, 287. The Italian physician Giovanni

Kepler

In the early seventeenth century the relationship between word and image in treatises on optics was of a different kind. The most important discoveries were not made by surgeons through their anatomical experiments, but by mathematicians. Johannes Kepler (1571–1630) proved that the retina is the site of vision and that the lens is merely a tool for refraction.[10] Kepler had studied in Tübingen, but in 1600 he went to Prague and became the assistant of Tycho Brahe. One year later he was appointed imperial mathematician at the court of Emperor Rudolph II. In 1611, he wrote his *Dioptrice*, in which he unfolded his theory about vision and refraction and described the astronomical telescope. As a true Renaissance intellectual Kepler trusted the sets of data of his patron Tycho Brahe over the ancient works of Ptolemy and Galen, just as he preferred mathematics to philology.[11]

The illustrations in this treatise differ completely from the images Fabricius provided, and so does the relationship between text and image in the *Dioptrice*. The illustrations are not meant as a faithful representation of the eye: it is not its structure Kepler wanted to deal with but its functionality [Fig. 1]. Kepler contrasts his *Dioptrice* with Euclid's *Katoptrik* rather than Vesalius' *Fabrica*.[12] Kepler's drawings should therefore not be compared with those in anatomical treatises but with those in books on mathematics. Since Kepler aims with his illustrations to explain a mathematical construction, his images do not refer to visible reality and consequently these are not subject to the ambition to depict the eye in a life-like a manner as possible. It can be concluded that Kepler's drawings are not meant as an illustration to elucidate the text but are meant as an argument in his demonstration of his theory of refraction. This fundamentally changes the relationship between word and image.

Battista Morgagni (1682–1771) suggested that Fabricius must have used a mixture of crushed ice and salt to be able to freeze it at an outside temperature.

[10] Kepler J., *Gesammelte Werke. Part IV*, ed. M. Caspar – F. Hammer (Munich: 1941).

[11] Yet his style betrays that Kepler heavily leaned on the classics as Anthony Grafton demonstrates. See Grafton A., "Johannes Kepler: the new astronomer reads ancient texts", in Grafton A., *Commerce with the classics: ancient books and renaissance readers* (Ann Arbor: 1997) 185–225.

[12] See the introduction to Hoskin's facsimile edition of Kepler J., *Dioptrice*, ed. M. Hoskin (Cambridge: 1962) 10.

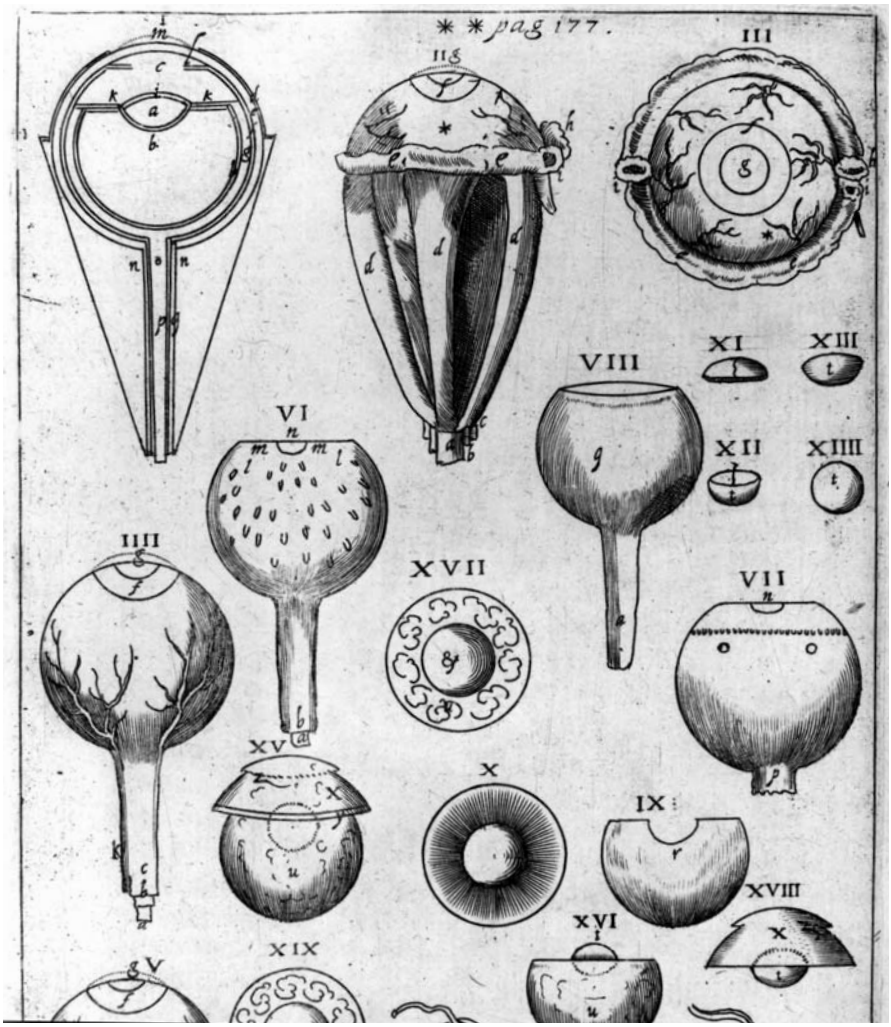


Fig. 1. Anonymus, [Eyes], in: Johannes Kepler, *Dioptrice* (Augsburg: 1611).

Descartes' Dioptrique *(1637)*

In his *Dioptrique* (1637), published as an essay in the *Discours de la méthode*, Descartes tried to integrate the studies of Fabricius and Kepler. Living in a world where perception was the obvious way to reach cognition, Descartes thought it preferable to illustrate his treatise in order to make it intelligible to his readers. In order to do so, he needed a draughtsman familiar with the subject matter as well as a precise engraver or woodcutter. Constantijn Huygens, Dutch poet and secretary to the stadholder, advised Descartes on the choice of a printer, suggesting Willem Jansz Blaeu in Amsterdam: 'He is an industrious and precise man, adept in mathematics according to ability, and is capable of directing the cutter of your drawings.'[13]

Descartes' main problem was to find someone who could draw what he meant in his essays. Initially, Descartes tried to make the drawings himself and showed them to Huygens to ask his opinion. Huygens politely suggested that Descartes refrained from drawing himself and searched for someone to do it for him.[14] By the summer of 1636 Descartes had found the son of the Leiden professor of mathematics, Frans Van Schooten the younger, to make the drawings. He was the ideal man to do the job: Being educated as a mathematician, he was one of the few people in Leiden who could understand both Descartes' *Geometrie* and his *Dioptrique*. Furthermore, he was a skilful draughtsman.[15]

As the work proceeded, Descartes showed himself very pleased with the result and wrote to Huygens in the autumn of 1636:

> J'ay suivi entierement les instructions que vous m'avez fait la faveur de me donner touchant les figures, car je les fais mettre vis à vis du

---

[13] Huygens to Descartes, 28 October 1635: 'Il est homme industrieux et exact, versé en mathematique selon sa portée, et qui sera capable de gouverner les tailleurs de voz figures' (*AT* I, 588–589). However, Descartes rather wanted the Leiden Elseviers to print his book, but after their cooperation eventually ended up in a quarrel the Leiden printer Jean Maire would print the *Discours*.

[14] Huygens to Descartes, 15 June 1636; *AT* I, 608. Huygens compared Descartes to the son of Croesus: this son was deaf and dumb. When Sardis was taken, the Persians threatened to kill Croesus upon which his son in agony of fear and grief burst into speech and said 'Man do not kill Croesus'.

[15] Eventually, he would make all the drawings for the works Descartes published in the Netherlands. However, the portrait of Descartes, which is often attributed to him, is actually the work of his father, cf. Otegem M. van, *A bibliography of the works of Descartes (1637–1704)* (Utrecht: 2002) II, 681–683.

> texte en chaque page, et elles serront toutes en bois. Celuy qui les taille me contente assez, et le libraire le tient en son logis de peur qu'il ne lui eschappe. [. . .] J'espere qu'avant qu'il vienne aux étoiles de la neige, l'hiver s'approche en pourra faire tomber du ciel quelques unes qui lui serviront de patron.[16]

The remark about the snow shows that Descartes wanted realistic images: by using samples of real snow, the woodcutter might understand Van Schooten's drawings better. This illustrates the communication problems between the philosopher, the draughtsman, and the woodcutter. A lack of empirical examples for certain images created difficulties, as Huygens had anticipated. It can be concluded that the images in the essay on meteorology are descriptive and were meant to exemplify the text. They were made conform to the realistic style of that period.

In the *Dioptrique* also other kinds of images can be found. In this essay, Descartes deals with optics, which is of a more abstract nature than the *Meteores*. He did not want to explain natural phenomena, but like Kepler he wanted to demonstrate how things work in a mathematical way. Some of the images are still realistic, for instance the representation of the telescope, showing the whole contraption with a detailed representation of a man looking through it.

But in others we see a mix of styles, for instance in this semblance of the brain [Fig. 2]. The brain itself is authentically drawn, but the eyes are too big compared to the rest. It is a simplified drawing in order to show the rays of light converging as they reach the eye, diverging again at which point they reach the lens and the nerves that pass the information through to the brain where the image is actually formed. The idea that the image is not formed in the eye is an innovation, but so, too, is the way of representing this idea. This becomes even more clear from the representation of the eye itself [Fig. 3]. This kind of exemplification is highly unusual in Descartes' time. Here, the realistic tradition is broken off and Descartes provides a schematic picture. It would not have contributed to the understanding of the reader if he had just drawn what you see if you cut open the eyeball. This image not only illustrates the text, but also tells its own story. The larger part of the text around it is an explanation of the image:

---

[16] Descartes to Huygens, 30 October 1636; *AT* I, 614.

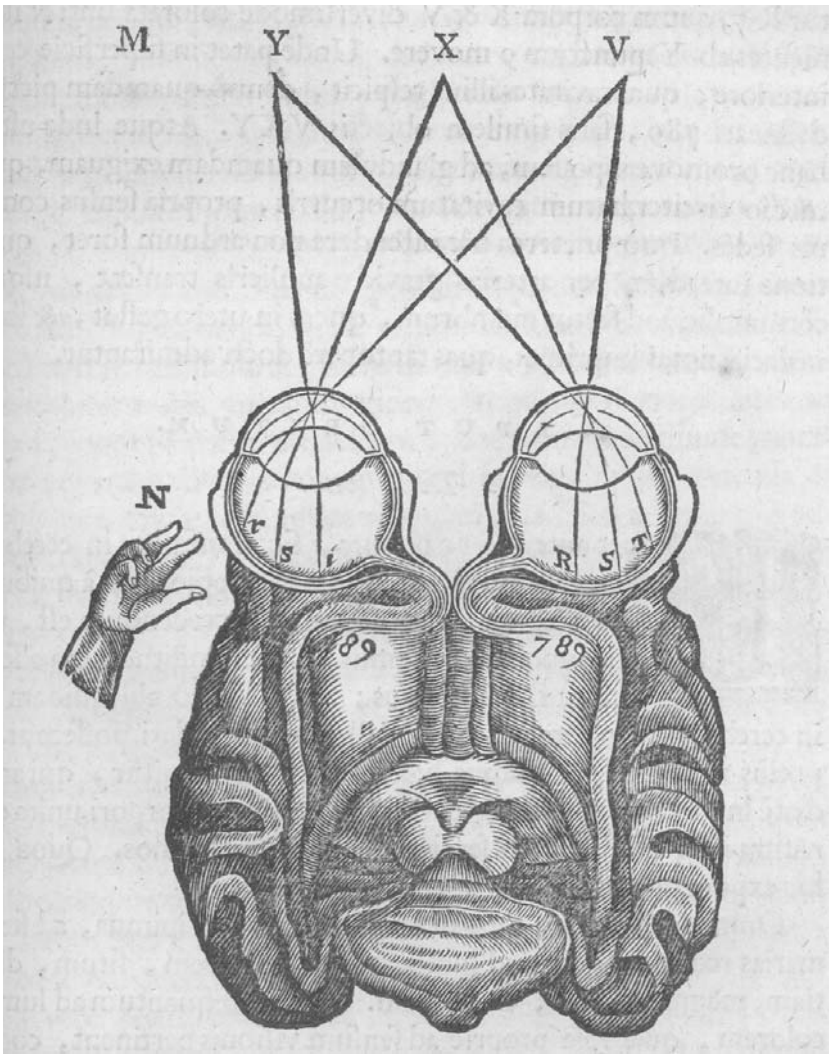


Fig. 2. Human Brain. Frans van Schooten, René Descartes, *Dioptrique* [Part of: *Discours de la methode*] (Leiden: 1637).

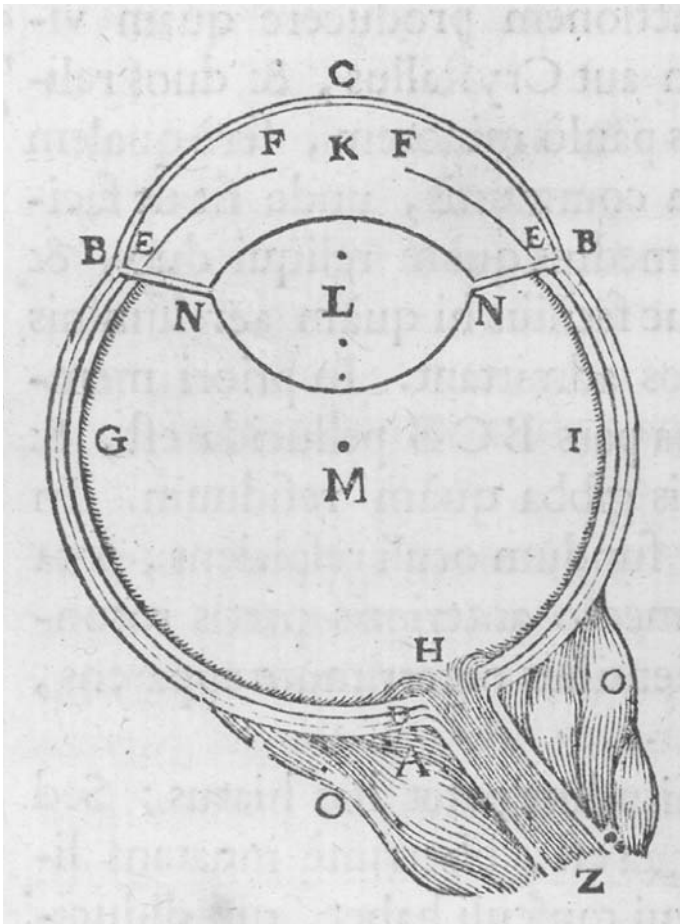


Fig. 3. Human eye. Frans van Schooten, René Descartes, *Dioptrique* [Part of: *Discours de la methode*] (Leiden: 1637).

> S'il estait possible de couper l'œil par la moitié, sans que les liquers dont il est rempli s'ecoulassent, ni qu'aucune de ses parties changeast de place, & que le plan de la section passast justement par le milieu de la prunelle, il paroistroit tel qu'il est representé en cete figure.[17]

The relationship between word and image has changed here. The image does not reflect the real situation nor is it a representation of a metaphor used in the text. It is not subordinated to the words around it, but things are the other way round: the text is explanatory to the image. It can be concluded that unlike in other treatises of his time the text has no greater prominence than illustrations. The illustrations are not just exemplifications that can be left out or amassed at the end of the book on separate leaves. Text and image create the meaning simultanously. Therefore Descartes insisted that the images should be printed alongside the text. This is not only the case in the *Discours* but in all of Descartes' works, whose printing he himself oversaw.[18]

The illustrations proved to be a major stumbling block. Descartes' readers were not accustomed to schematic illustrations and they condemned his approach. Opponents mocked Descartes' 'je pense' as an excuse for fabrication. They argued that an eye could never be seen as it was shown on the picture and commented on the picture of the brain with the eyes as well. They did not adress Descartes' demonstration of sight, but questioned whether the brain was truly a human brain and not a sheep's (which it probably was). Descartes defended himself by assuring people that he really had performed the experiments he described and explaining how to duplicate his results.[19]

---

[17] *AT* VI, 105–106.

[18] There is only one text of Descartes published during his life with the prints amassed at the end of the book. In 1647 the Paris printer of the French translation of the *Principia* could not find anyone capable of making the woodcuts and for obvious economic reasons he did not want to print the copper engravings alongside the text. As Descartes was in Amsterdam at that time, he could not see to the printing process. Descartes complained, however, and in the preface the publisher had to apologise.

[19] Descartes to Mersenne, 31 March 1638: 'Pour ce qui est de couper l'œil un beuf en sorte qu'on y puisse voir le mesme qu'en la chambre obscure, comme j'ay escrit en la Dioptrique, je vous assure que j'en ay fait l'experience, & quoy que c'ait esté sans beaucoup de soin ny de precautions, elle n'a pas laissé pour cela de reussir' (*AT* II, 86–87). Remarkably enough, Descartes explains that he used the shell of an egg to keep the eye in shape, a technique that he might have derived

It can be concluded that the *Discours* and its essays make for a revolutionary book not only in a philosophical sense but also in the organisation of text and image. Although the realistic style is still dominant in the *Discours* and essays, this manner of depicting the results of anatomical experiments is not self-evident anymore. The shift from realistic to schematic images means a shift of paradigm: not showing how things are, but how they work. This is a shift from cognition as perception to cognition as comprehension. At this point the relationship between text and image has changed. The image is not meant to support the text and cannot be called an illustration in the literary sense; text and image are complementary entities and one cannot do without the other.

The Traité de l'Homme

It was crucial in the publishing process of the *Discours* that Descartes saw to the making of the book so that he could correct the draughtsman, the woodcutter, the type-setter, and the printer in case anything might go wrong. It is far more difficult to establish a meaningful relationship between text and image if the author is not there to guide the producers through the process. In 1662, twenty-five years after the publication of the *Discours* and twelve years after Descartes' death, the first Latin translation of his *Traité de l'Homme* was published in the Netherlands. At the same time in Paris a French edition was prepared which was issued two years later. The Dutch editor, the Leiden professor of medicine Florentius Schuyl, had two manuscript copies at his disposal, which he had borrowed from friends of Descartes'. The French editor, Claude Clerselier, who was not a scholar himself, claimed to have the original manuscript.[20]

---

from Vesalius. In another letter to Mersenne of 20 February 1640 Descartes tells that he had read Vesalius—and others (*AT* II, 525).

[20] The genesis of the text is quite complex. It had been part of a larger project to describe the world using the concept of light (the sun, the earth with all animals, and finally man who sees it), on which Descartes had started working in the early 1630s. In 1633 the project was terminated at once because of the condemnation of Galileo and Descartes more or less decided never to publish his treatise about man. In the fifth paragraph of the *Discours* (1637) Descartes gave a large summary of his former project, but unfortunately the subjects raised in the *Discours* do not correspond entirely with those mentioned concerning the treatise about man in the correspondence of 1632–1633.

However, both men had to make their own illustrations since Descartes' draft only contained two rough sketches. Since two different sets of illustrations were made one for the Latin and one for the French edition, the question should be raised whether the relationship between text and image in these editions differs as well.

The main problem both editors faced was that what Descartes described in his treatise could not be perceived, not even with new instruments like the microscope. Therefore attempts to make life-like images were bound to fail. In the treatise on man Descartes elaborates a mechanistic physiology, featuring two principles: first the construction of the body as a machine, and second the attempt to explain physiological processes in terms of the behaviour of microscopic corpuscles.[21] The latter is the main issue, using the concept of animated spirits (or matter) Descartes sets forth the processes of digestion and memory. Without any help from the author these things were hard to visualise and each editor had his own strategy for making the best of it.

Schuyl made a detailed comparison of the two manuscripts, after which he translated the text. When he drew the illustrations he stayed very close to the text. If he thought the text was unclear he studied illustrations in previously printed works by Descartes like the *Dioptrique*. In one crucial case Schuyl had to rely on his own experience as a medical doctor, as no previous examples were available: the location of the pineal gland. This tiny organ in the centre of the brain, which houses the soul, plays an important role in many demonstrations in the treatise. As early as in 1640 Descartes had admitted that it was very hard to find in the human brain, since it would disappear after death. He recalled an attempt at the dissection of a woman in Leiden:

> Quoi que je la cherchasse fort curieusement, et sceusse fort bien où elle devait être, comme ayant accoutumé de la trouver dans les animaux tous fraîchement tués sans aucune difficulté, il me fut toutefois impossible de la reconnaître. Et un vieil professeur qui faisait cette anatomie me confessa qu'il n'avait jamais pu voir en aucun corps humain.[22]

---

[21] Gaukroger S., *Descartes: an intellectual biography* (Oxford: 1995) 273.
[22] Descartes to Mersenne 1 April 1640; *AT* III, 49.

No wonder Schuyl did not know how to draw it. Nevertheless he integrated the concept of the pineal gland in his picture of what he could see. Evidently Schuyl tried to stick to a life-like style despite all the odd instructions in the text. He even visited a friend's cabinet of curiosities to examine some samples. But because the pineal gland could not be found, his colleagues mocked his illustrations. In 1663, the Danish scientist Niels Steno (1638–1686) wrote to Thomas Bartholinus (1616–1680) about the illustrations to Schuyl's edition: 'one sees elegant images, which have certainly originated from an ingenious mind; however, I doubt very much whether these can be seen in any brain'.[23] Clerselier also criticized Schuyl's edition:

> S'il m'avait fait la faveur de m'en avertir, je l'aurais prié de la surseoir (comme il était ce me semble, assez raisonnable) jusqu'à ce que je l'eusse fait imprimer en François, moi qui en avais l'original; et aurais en même temps empêché qu'il ne fut tombé, comme il a fait, en plusieurs fautes, qui lui étaient inévitables par le défaut de sa copie, ce qui sans doute aurait rendu son Livre meilleur.[24]

However, the fact that Clerselier possessed the original manuscript does not make his editorial work any better. He too had great difficulties producing the illustrations. In the preface to his edition he elaborates extensively on the making of the illustrations.

In 1657, Clerselier became acquainted with the Amsterdam Elzeviers who were also having problems interpreting the manuscript as they worked on heir own edition of *l'Homme*. In exchange for a copy of Clerselier's original manuscript they would be willing to help him with the illustrations.[25] Evidently the Elzeviers had wanted to be the first to publish *De Homine*, but for unknown reasons the project was cancelled. Furthermore, Clerselier addressed a former acquaintance of Descartes', the Utrecht professor Henricus Regius, to help him

---

[23] Banga J., *Geschiedenis van de geneeskunde en van hare beoefenaren in Nederland, voor en na de stichting der hoogeschool te Leiden tot aan de dood van Boerhaave* (Leeuwarden: 1868) II, 512: 'figuræ conspiciuntur non inelegantes, quas ex ingenioso cerebro prodiisse certum est; an vero in ullo cerebro conspiciendæ valde dubitarem.' Steno was a specialist on the human brain and published *Discours de Monsieur Stenon, sur l'anatomie du cerveau* (Paris: 1669).

[24] Clerselier' preface; *AT* XI, xi.

[25] A certain Mr. Huyberts would have made the drawings for the Elzevier edition already. Although Clerselier eventually did not receive any assistance from Huyberts, he had sent a copy of his manuscript to the Netherlands. This makes the textual history of the *Traité de l'homme* even more complex than it is already.

out. Clerselier possessed drafts from Descartes' letters, in which Descartes claimed that Regius would have had a copy of the manuscript. But Regius refused to help him and said that he had never seen the treatise before.[26]

In 1659, Clerselier eventually published a call for illustrations in the second volume of his edition of Descartes' *Lettres* (1659). He would supply the person who helped him out with whatever he might need, on condition that the text would not be printed abroad in French. At the end of the year, Van Gutschoven a Louvain professor of medicine answered a call asking for the manuscript. In the meantime, Clerselier had become acquainted with a young French medical doctor, Louis de La Forge, who was also willing to draw the illustrations. Clerselier decided to have both men work on the figures, unaware that they were not working alone. Clerselier showed Christiaan Huygens the results of both efforts when he visited Paris in 1661. Huygens noted in his diary that he liked the set by Van Gutschoven better. Clerselier, however, made a selection from both sets: In the final edition the illustrations by Van Gutschoven are marked with a capital G, those of La Forge with a capital L. Clerselier copied two illustrations from the original manuscript, which bear neither a G nor L.

After Clerselier had received the work of La Forge and Van Gutshoven, he also called in the help of Schuyl, because he had heard that he might possess some illustrations Descartes himself had made.[27] He asked Schuyl to send him these illustrations and those Schuyl had made himself. In reply Schuyl sent not only the images but also a copy of one of the treatises he had used for his edition. To avoid the suspicion that Clerselier had the images from Schuyl copied, he showed the images of La Forge and Van Gutschoven to Chapelain at the same time he received Schuyl's parcel.[28] Clerselier anyway preferred his own material to Schuyl's.

Van Gutschoven and La Forge followed a different strategy from Schuyl's. Whereas Schuyl chose to stick to the text and to make

---

[26] Clerselier adds that he thinks this is hard to believe (about which he is probably right). *AT* XI, xv.

[27] Clerselier possessed the letter of 'a friend of Pollot' on the subject, which he forwarded to Schuyl (*AT* XI, xii). The identity of this friend is not known.

[28] *AT* XI, xiii.

representations of the samples he knew, Van Gutschoven just tried to make sense of the text with the knowledge of the current developments in the field of medicine. They felt free to make their own interpretation and did not bother about illustrations in previous works by Descartes.

When Clerselier made his selection from their drawings he chose a schematic approach. In his preface he explains that most of the images made by Van Gutschoven and La Forge were similar, except for some details outside the body depicted. Evidently, Clerselier did not care about the details but checked whether the images gave insight into the meaning of the text. An example of the rationalistic style that is the result of this approach is the image that shows how the eye is connected to the nerves. Whereas Schuyl leaned heavily on a similar example in the *Dioptrique*, Van Gutschoven provided a schematic picture.

In his preface, Clerselier digresses, discussing his collaboration with La Forge. The young scholar sometimes refused to make images, which corresponded to the argumentation in the text, because he disagreed fundamentaly. In these cases the reader has to sort out which opinion he likes better. In other cases Clerselier insisted that La Forge stay close to Descartes' reasoning. In some situations Clerselier solved the problem by reproducing both the drawing by La Forge and the one by Van Gutschoven.[29] Still, just like Schuyl neither of them could make sense of the position of the pineal gland. Although Clerselier provides in his preface some additional instructions about how these illustrations should be interpreted, it becomes clear that they did not know what to do. Instead of incorporating the concept in a realistic example of the brain, they separated it from the elements they knew. It is just dangling somewhere in the middle of the head, detached from all nerves that might enable it to communicate with the rest of the body [Fig. 4].

When Clerselier's edition of the *Traité de l'Homme* came out it was generally accepted as the authoritative edition, and in fact it still is.

[29] Finally, in some cases the text was too ambiguous for any of the three draughtsmen to make an image that could clarify Descartes' demonstrations. For instance, how memory is formed is explained in such vague terms that all they could do was to depict the metaphor Descartes used in the text.

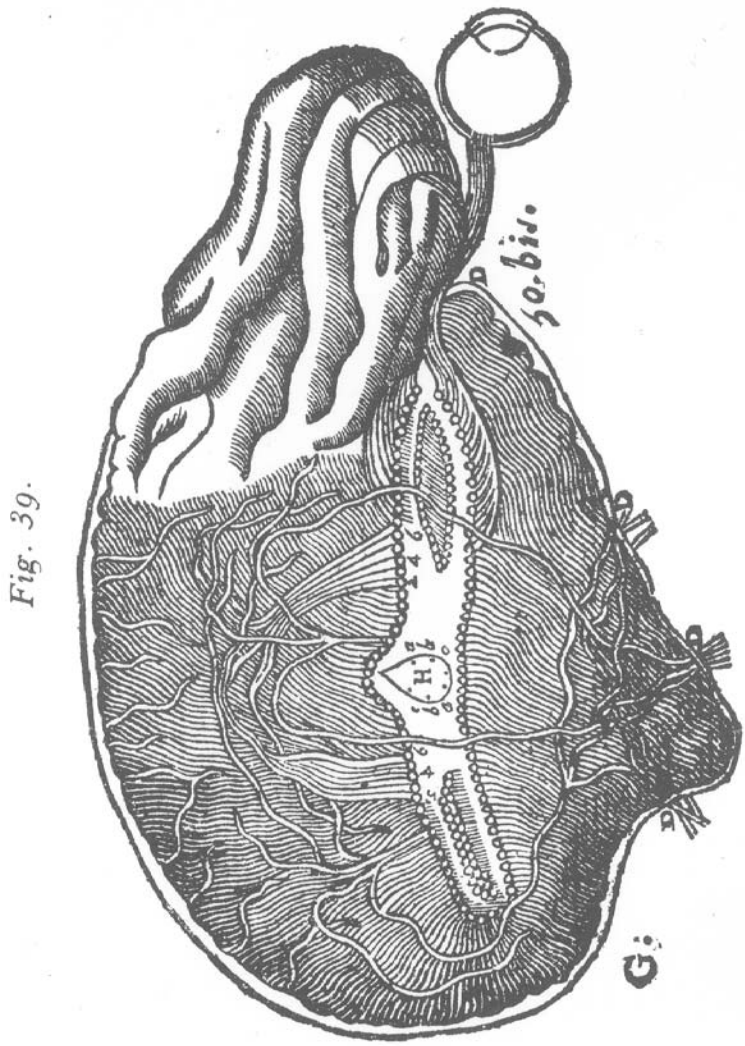


Fig. 4. Brain with pineal gland. G. van Gutschoven, René Descartes, *Traité de l'Homme* (Paris: 1664).

A comparison shows that the illustrations in Clerselier's edition are far more modern than those in the *Dioptrique*. They demonstrate how the human body functions. It is less important whether these drawings provide a realistic picture of what can be seen in anatomical experiments. Text and image are strongly connected and are used as a vehicle for cognition by comprehension. They set the standard for the illustrations in medical works in the last decades of the seventeenth century.[30] The realistic style was traded in for a more schematic style. Just as Aristotle was traded in for Descartes.[31]

[30] Examples of the influence of the *Traité de l'Homme* can be seen in: Briggs W., *Ophthalmographia, sive oculi eiusque partium descriptio anatomica* (London: 1687; 2nd, illustrated edition). The first edition (Cambridge: 1676) contains no images.

[31] The ediors would like to thank Meghan Reedy for correcting this article.

Selective Bibliography

BANGA J., *Geschiedenis van de geneeskunde en van hare beoefenaren in Nederland, voor en na de stichting der hoogeschool te Leiden tot aan de dood van Boerhaave* (Leeuwarden: 1868).

BIRCHLER W., *Die Augenanatomie des Fabricius ab Aquapendente (1537–1619)* (Zurich: 1979).

BRIGGS W., *Ophthalmographia, sive oculi eiusque partium descriptio anatomica* (London: 1687; Cambridge: 1676 [first edition, without illustrations).

CUSHING H., *A bio-bibliography of Andreas Vesalius* (New York: 1943).

DESCARTES R., (1637) *Discours de la Methode* [. . .] *Plus la Dioptrique. Les Meteores. Et la Geometrie* (Leiden, Jean Maire [and *bsr.*]: 1637).

——, (1662) *De homine*. Tr. from the French by F. Schuyl (Leiden, F. Moyardus and P. Leffen: 1662).

——, (1664) *L'homme. Et un traitté de la formation du foetus* (Paris, Th. Girard: 1664).

——, *Oeuvres*, ed. Ch. Adam – P. Tannery (Paris: 1897–1920; reprint 1996).

FABRICIUS AB AQUAPENDENTE H., (1600) *De visione, voce, auditu* (Padua and Venice, L. Pasquato and F. Bolzetta: 1600).

GAUKROGER S., *Descartes: an Intellectual Biography* (Oxford: 1995).

GENETTE G., *Seuils* (Paris: 1987).

GRAFTON A., "Johannes Kepler: the new astronomer reads ancient texts", in Grafton A., *Commerce with the classics: ancient books and renaissance readers* (Ann Arbor: 1997) 185–225.

HIRSCHBERG J., *The history of ophthalmology* (Bonn: 1992).

HUARD P. – IMBAULT-HUART M.-J., *André Vésale: iconographie anatomique* (Paris: 1980).

KEPLER J., *Gesammelte Werke. Part IV*, ed. M. Caspar—F. Hammer (Munich: 1941).

——, *Dioptrice*, ed. M. Hoskin (Cambridge: 1962; facsimile edition/reprint).

——, (1611) *Dioptrice seu Demonstratio eorum quae visui et visibilibus propter conspiilla non ita pridem inventa accidunt* [. . .] (Augsburg, D. Francus: 1611).

LINDEBOOM G.A., *Andreas Vesalius and his opus magnum* (Nieuwendijk: 1975; facsimile of Basle: 1543).

OTEGEM M. VAN, *A bibliography of the works of Descartes (1637–1704)* (Utrecht: 2002).

RODIS-LEWIS G., *Descartes: his life and thought* (Ithaca: 1998).

VESALIUS A., (1543) *De humani corporis fabrica libri septem* (Basle, J. Oporinus: 1543; see also the facsimile of this copy by Lindeboom [Nieuwendijk: 1975]).

LIST OF ILLUSTRATIONS

Frans A. Janssen

Fig. 1. Vesalius, *De humani corporis fabrica* (Basle, J. Oporinus: 1543) 217.
Fig. 2. Cicero, *De officiis* (Paris, Sorbonne Press: 1472) fol. 1 v.
Fig. 3. Thomas a Kempis, *Meditationes* (Basle, J. Amerbach and J. Petri: before 1489) fol. g6 r.
Fig. 4. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, A. Manutius: 1499) fol. f3 v.
Fig. 5. O. Fine, *De duodecim caeli domiciliis* (Paris, M. Vascosan: 1553) fol. f4 r.
Fig. 6. M. Mauro, *Annotationi* [. . .] *Sacro Bosco* (Florence, L. Torrentino: 1550) 59.
Fig. 7. H. Montuus, *Halosis febrium* (Lyon, J. de Tournes and G. Gazeau: 1558) 2–3.
Fig. 8. *Die gantze Bibel* (Zurich, C. Froschauer: 1531) fol. 267 v.
Fig. 9. Martin Luther, *An den Christlichen Adel deutscher Nation* (Wittemberg, M. Lotter II: 1520) fol. C1 v–2 r.
Fig. 10. *Den Bibel* (Antwerp, J. van Liesvelt: 1534) fol. 2T1 r.

Ann Moss

Fig. 1. Octavianus Mirandula (ed.), *Illustrium poetarum flores per Octavianum Mirandulam collecti, et a studioso quodam in locos communes nuper digesti* (Paris: 1561) 40–41 (Durham University Library, Wilson 111).
Fig. 2. Josef Lang (ed.), *Anthologia sive Florilegium rerum et materiarum selectarum* (Strasbourg: 1581) fols. 204v (British Library, 1075. h. 10).
Fig. 3. Pierre Lagnier (ed.), *M. Tullii Ciceronis sententiae illustriores, Apophthegmata item et Parabolae sive Similia: aliquot praeterea eiusdem piae sententiae* (Lyon: 1547) 150–151 (British Library, 246. a. 22).

Karl A.E. Enenkel

Abb. 1. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri decem* [. . .] (Brescia, Angelus Britannicus: 1503), Titelseite.

Abb. 2. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X. Priscorum scriptorum lectoribus utilissimi, ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii* [. . .] (Basel, J. Froben: 1559), Titelseite.

Abb. 3. Joannes Rosinus, *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), Titelseite.

Abb. 4. Joannes Rosinus, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum* [. . .] *Thoma Dempster a Muresk, I.C. Scoto, auctore* [. . .] (Paris, J. Le Bouc: 1613), Titelseite.

Abb. 5. Willem Hendrik Nieupoort, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio* [. . .] *Editio tertia prioribus multo auctor et numismatibus illustrata* (Utrecht, J. Boedelet: 1723), Titelseite (rechts) und Titelradierung (links).

Abb. 6. Georgius Fabricius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550), Titelseite.

Abb. 7. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X* [. . .] (Paris, Simon Colinaeus: 1532–1533), fol. *Aiiiir.

Abb. 8. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Gebrüder Doricus: 1545), fol. B r.

Abb. 9. Friedrich Hildebrand, *Antiquitates Romanae in Compendium contractae, et iuxta ordinem alphabeti dispositae* [. . .] *Editio octava* [. . .] (Franeker: 1700 [8. Auflage]) (Utrecht, J. und M. Visch: 1731), Titelseite.

Abb. 10. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), fol. XXIXr.

Abb. 11. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), Titelseite.

Abb. 12. Georgius Fabricius, *Roma* (Basel, J. Oporinus: 1550), S. 207. Grabinschrift des Flavio Biondo.

Abb. 13. Paolo Manuzio, *Antiquitatum Romanarum liber de legibus* (Paris, apud Bernardum Turrisanum: 1557), Titelseite.

Abb. 14. J.J. Boissard und Th. De Bry, *Romanae urbis topographia et antiquitates* [. . .] (Frankfurt, Th. de Bry: 1597–1627), Tomus III, Titelseite.

Abb. 15a. Johannes Thysius, *Roma illustrata sive Antiquitatum Romanarum Breviarium* [. . .] *Ex nova recensione* (Amsterdam, Johannes Wolters: 1689), Titelseite.

Abb. 15b. Georgius Fabricius, *Roma* (Amsterdam, Johannes Wolters: 1689), Titelseite.
Abb. 16. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri decem* [. . .] (Brescia, Angelus Britannicus: 1503), fol. XIIII r.
Abb. 17. Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri X* [. . .] (Paris, Simon Colinaeus: 1532–1533), fol. 22 (untere Hälfte der Seite).
Abb. 18. Lucius Fenestella (Pseudonym für Andrea Domenico Fiocchi), *De sacerdotiis Romanorum* (Paris, Badius Ascensius : 1511), fol. XXr (obere Hälfte der Seite; Anfang des 1. Kapitels).
Abb. 19. Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis* [. . .] (Rom: 1527), fol. IIr.
Abb. 20a. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 31.
Abb. 20b. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 47.
Abb. 21a. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 163.
Abb. 21b. Petrus Scriverius (Hrsg.), *Respublica Romana* (Leiden, Elzevier: 1629), S. 204.
Abb. 22a. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Valerius Doricus: 1545), S. 160.
Abb. 22b. Andrea Fulvio, *De urbis antiquitatibus libri quinque* [. . .] (Rom, Valerius Doricus: 1545), S. 161.
Abb. 23a. Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588), fol. 158v.
Abb. 23b. Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma* [. . .] (Venedig, Girolamo Francini: 1588), fol. 58v.
Abb. 24. Joannes Rosinus, *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), S. 42.
Abb. 25. Joannes Rosinus *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), S. 7.
Abb. 26. Joannes Rosinus *Romanae Antiquitates. Ex variis scriptoribus summa fide singularique diligentia collecti* [. . .] (Basel, P. Pernas Erben: 1583), Register, Foliospalten 3 und 4.
Abb. 27. Joannes Rosinus, *Antiquitatum Romanarum Corpus absolutissimum* [. . .] *Thoma Dempster a Muresk, I.C. Scoto, auctore* [. . .] (Paris, J. Le Bouc: 1613), S. 2.

Abb. 28. G.H. Nieupoort, *Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, succincta explicatio* [. . .] *Editio tertia prioribus multo auctior et numismatibus illustrata* (Utrecht, J. Boedelet: 1723), S. 286–287.
Abb. 29. Ch. Cellarius, *Compendium Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Halle: 1748), S. 1.
Abb. 30. Ch. Cellarius, *Compendium Antiquitatum Romanarum* [. . .] (Halle: 1748), S. 2f.

Detlef Haberland

Abb. 1. Sebastian Franck, *Chronica zeitbuoch vnnd Geschichtbibell* [. . .] (1536), Titelblatt.
Abb. 2. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Titelblatt.
Abb. 3. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Weltkarte. Die Titulatur der Karte stimmt hier wie bei der Ptolemäischen Karte nicht mit dem vorausgehenden Titel überein.
Abb. 4. Sebastian Münster, *Cosmographei* [. . .] (Ulm, J. Varnier: 1550), Ptolemäische Weltkarte.
Abb. 5. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Duisburg: 1595), Titelblatt.
Abb. 6. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Duisburg: 1595), Titelblatt des zweiten Teils.
Abb. 7. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Amsterdam: 1630), Titelblatt. Die zentrale Allegorie sowie die Architektur mit dem Titel werden nun ergänzt durch weitere Allegorien und reicheren Bildschmuck.
Abb. 8. Gerhard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes* (Amsterdam: 1630). Doppelporträt von Mercator (links) und Hondius (rechts).
Abb. 9. Martin Waldseemüller – Matthias Ringmann, *Cosmographiae introductio* (Strassburg: 1507), Titelblatt.
Abb. 10. Martin Waldseemüller – Matthias Ringmann, *Cosmographiae introductio* (Strassburg: 1507). Ausklappbare Tafel mit dem Globus, Gradeinteilungen, Himmelsrichtungen und weiteren astronomischen Bezeichnungen.
Abb. 11. Petrus Apianus, *Cosmographia* (1550), Titelblatt.
Abb. 12. Petrus Apianus, *Cosmographia* (1550), Polhöhenmesser. Der Zeiger kann gedreht werden.

Paul J. Smith

Fig. 1. Aegidius Sadeler, *Theatrum morum* (Prague, Paul Sesse: 1608), title page.
Fig. 2. Marcus Gheeraerts, *Esbat[e]ment moral* (Antwerp, Ph. Galle: 1578), title page. (Photo: University Library, Amsterdam).
Fig. 3. Marcus Gheeraerts, *De Warachtighe fabulen der dieren* (Bruges, Pieter de Clerck: 1567), title page.

Ian F. Verstegen

Fig. 1. Federico Commandino, *Federici Commandini Urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558), title page (New York Public Library, New York).
Fig. 2. Federico Commandino, *Federici Commandini Urbinatis in planisphaerium Ptolemaei commentarius* (Venice: 1558), fol. 3 r (New York Public Library, New York).
Fig. 3. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), title page (Firestone Library, Princeton University).
Fig. 4. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), 85 (Firestone Library, Princeton University).
Fig. 5. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (Venice: 1569), title page (University of Pennsylvania, Fine Arts Library; photo: author).
Fig. 6. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (Venice: 1569), 155 (University of Pennsylvania, Fine Arts Library; photo: author).
Fig. 7. Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola*, (Rome: 1583), title page.
Fig. 8. Ignazio Danti, *Le due regole della prospettiva di M. Iacopo Barozzi da Vignola* (Rome: 1583).
Fig. 9. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pesaro: 1600), 294 (Firestone Library, Princeton University).

Hilmar M. Pabel

Fig. 1. Title page of volume 1 of Erasmus' first edition of Jerome published by Johann Froben (Basle: 1516) (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).
Fig. 2. *Privilegia* on the verso of the title page of volume 1 of Erasmus'

edition of Jerome (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).
Fig. 3. Title page of Erasmus' second edition of Jerome published by Johann Froben (Basle: 1524–1526) (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).
Fig. 4. Title page of for the *Epistolae* in Erasmus' second edition of Jerome (by permission of the Folger Shakespeare Library, Washington, DC).
Fig. 5. Title page of Erasmus' edition of Jerome published by Claude Chevallon (Paris: 1533–1534) (by permission of The British Library, London).
Fig. 6. Title page of Erasmus' edition of Jerome published by Hieronymus Froben and Nicolaus Episcopius (Basle: 1536–1537) (by permission of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich).

Dietmar Till

Abb. 1. Abbildung einer Überlieferungslücke und handschriftliche Marginalien von Martin Crusius aus der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).
Abb. 2. *Tabula* aus der Edition und Übersetzung von Langbaine (Oxford: 1638) (Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek A.gr.b.2122).
Abb. 3. Titelblatt der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).
Abb. 4. Textseite mit kommentierender Marginalie aus der Pseudo-Longin-Edition von Robortello (Basel: 1554) (Exemplar Tübingen, Universitätsbibliothek Cd 6499.4°).
Abb. 5. Titelblatt der Pseudo-Longin-Edition und -Übersetzung von Faber (Saumur: 1663) (Exemplar Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek Da 1727/80).
Abb. 6. Textseite mit Kapiteleinteilung, Überschrift und Überlieferungslücke aus der Übersetzung von Boileau (Paris: 1674) (Exemplar Regensburg, Universitätsbibliothek 21/I 373630).
Abb. 7. Überlieferungslücke mit Fußnotenkommentar aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).

Abb. 8. Überlieferungslücke und Kapitelende (Kap. 18) aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).
Abb. 9. Kapitelbeginn (Kap. 19) aus der Ausgabe von Heinecken (Leipzig-Hamburg: 1738[2]) (Exemplar München, Universitätsbibliothek 8° A.gr.696).

Robert Luff

Abb. 1. Beginn des *BdN* Konrads von Megenberg in Handschrift und Druck (oben: München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 38; unten: Inkunabel Johann Bämlers von 1475).
Abb. 2. Titelblatt und Textbeginn des *BdN* in der Inkunabel von Hans Schönsperger (1482).
Abb. 3. Register des Drucks zum *BdN* aus der Offizin Christian Egenolff von 1540.
Abb. 4. Beginn des I. Buches des *BdN* im Druck von 1540 aus der Offizin Christian Egenolff (*Von den menschen*) mit zwei Holzschnitten.
Abb. 5. Beginn des VIII. Buches des *BdN* im Druck von 1540 aus der Offizin Christian Egenolff (*Von den kreutern*) mit Holzschnitt und Randglossen.
Abb. 6. Textbestand des *BdN* im Vergleich: Kap. III. B. 53 *Von der ulen*, links nach der kritischen Edition (S. 206), rechts oben nach der Inkunabel von Johann Schönsperger (1499), rechts unten nach dem Druck von Christian Egenolff (1540).
Abb. 7. Titelblatt des Drucks zum *BdN* aus der Offizin Christian Egenolff von 1540.

Ursula Kocher

Abb. 1. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Codex Hamilton 90, um 1370, Berlin, Staatsbibliothek, fol. 47v.
Abb. 2. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Ms. 5070, um 1440, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.
Abb. 3. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Ms. 5070, um 1440, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

Wolfgang Neuber

Abb. 1. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. r r.

Abb. 2. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), Abb. vor fol. a.

Abb. 3. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. b r.

Abb. 4. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. t iii r.

Abb. 5. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. t iii v.

Abb. 6. Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden* [. . .] (Marburg: 1557), fol. [t iv] r.

Abb. 7. Cornelis Claesz, *Uvaerachtige Historie en beschrijuinge eens Landts in America ghelegen* [. . .] *Nu niews wt den Hoochduytschen onergheset* [recte: ouergheset] (Amsterdam: 1595).

Abb. 8. Cornelis Claesz, *Vvaerachtige Historie en beschrijvinge eens Landts in America ghelegen* [. . .] (Amsterdam: 1595).

Abb. 9. Ansicht von Brasilien, Kupferstich, in: *De voorname scheepstogten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 3f.

Abb. 10. Seestück, Kupferstich, in: *De voorname scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 5f.

Abb. 11. Nächtliches Sestück, Kupferstich, in: *De voorname scheepstogten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 9f.

Abb. 12. Schiffbruch, Kupferstich, in: *De voorname scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 15f.

Abb. 13. Ansicht eines indianischen Dorfes mit ritueller Tötung eines Gefangenen, Kupferstich, in *Drittes Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg auß Hessen/auß eigener erfahrung in Teutsch beschrieben* (Frankfurt a.M., Theodor de Bry: 1593), S. 70.

Abb. 14. Tötung eines Gefangenen, Kupferstich, in: *De voorname scheeps-togten van Jan Staden* [. . .] *na Brazil* (Leiden: ca. 1711), Sp. 57f.

Abb. 15. Georg Markgraf, Karte Brasiliens (Amsterdam, Johannes Blaeu: 1646/47). In *Klencke Atlas*, Tf. 38. The British Library, London.

Manuel Braun

Abb. 1. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg* (Leipzig: 1921), Nr. 45.
Abb. 2. Schramm A., *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Abb. 1), Nr. 38.
Abb. 3. Wickram G., *Ritter Galmy. Sämtliche Werke 1*, hrsg. von H.-G. Roloff (Berlin: 1967), 60.
Abb. 4. Ohne Titel (Augsburg, Hans Zimmermann: [um 1550]), fol. E Jv.
Abb. 5. *Die schön Magelona. Ein fast lůstige vnnd kurtzweilige History/von der schůnen Magelona/eines Kůnigs tochter von Neaples/vnd einem Ritter/genant Peter mit den silbern Schlůsseln* [. . .] (Frankfurt a. M., Hermann Gülfferich: 1553), fol. XXVIIIv.
Abb. 6. *Ein schöne vnd kurtzweilige History/ die da sagt von zweyen Kőnigs Kindern* [. . .] (Frankfurt a. M., Weigand Hans Erben: 1568), fol. E vijr.
Abb. 7. *Das buch der geschicht des grossen Allexanders* [. . .] *new getruckt mit vyl schőnen figuren* (Straßburg, Matthias Hupfuff: 1514), fol. LXXIIv.
Abb. 8. Graphik.

Thomas Rahn

Abb. 1. „Würtembergische Freuden=Seule“ in *Vorstellung Stuttgartischer Jüngst=gehaltener Hochfürstl. Würtemberg=Hessischer Heimführungs=Begängnis* (Stuttgart, Johann Weyrich Rößlin: 1675) (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Xb 4° 358).
Abb. 2. Schema der Hochzeitstafel in *Beschreibung aller Solennitäten Bey dem Hohen Vermählungs=Feste* [. . .] *Printz Friedrichs Mit* [. . .] *Der Königl. Groß=Brittannischen Prinzessin Maria* (Kassel, Hampesche Erben: [1740]) (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Gm 4° 414).

Maximilian Bergengruen[1]

Abb. 1. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus secundus, De supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microsomi historia, in tractatus tres distributa* (Oppenheim: 1619) 254.

Abb. 2. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus primus, De macrocosmi historia in duos tractatus divisa* (Oppenheim: 1617) 90.
Abb. 3. Oswald Croll, *Basilica chymica. Continens philosophicam propria laborum experientia confirmatam descriptionem et usum remediorum chymicorum* [. . .] (Frankfurt a. M.: 1609), Titelblatt.
Abb. 4. Paracelsus, *Der grossenn Wvndartzney/ das Erst Buch* [. . .] (Augsburg: 1537), fol. 31r.
Abb. 5. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* [. . .]. *Tomus secundus, De supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microsomi historia, in tractatus tres distributa* (Oppenheim: 1619), Titelblatt.

Romy Günthart

Abb. 1. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch* ([Ulm], Konrad Dinckmut: 1487), Ex. Zürich, Zentralbibliothek AW 6034.
Abb. 2. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis, deutsch*, übersetzt und ergänzt von Ludwig Moser ([Basel], Johannes Amerbach: [14]97) Ex. Basel, Universitätsbibliothek Inc. 678.
Abb. 3. [Jacobus de Gruytrode], *Speculum aureum animae peccatricis* ([Köln], Heinrich Quentell: [um 1493]), Ex. Basel, Universitätsbibliothek Inc. 693.
Abb. 4. Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi* ([Basel], Johannes Amerbach: 1492), Ex. Basel, Universitätsbibliothek 679.
Abb. 5. Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi, lateinisch* ([Basel], Johannes Amerbach: s.d.), Ex. Basel, Universitätsbibliothek Aleph. E. XI 1, Nr. 2.

Jörg Jungmayr

Abb. 1. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 2r.

[1] Ich danke der Universitätsbibliothek Basel für die Bereitstellung der Originale.

Abb. 2. *Geistlicher Rosengarten*, Ms. Suppl. franç. 135 = Ms. allem. 34 (Paris, BN), Bl. 5v.
Abb. 3. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 55v.
Abb. 4. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 1v.
Abb. 5. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Titelblatt.
Abb. 6a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 2v.
Abb. 6b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 2r.
Abb. 7a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 3r.
Abb. 7b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 2v.
Abb. 8a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 25v.
Abb. 8b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 2v.
Abb. 9a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 39r.
Abb. 9b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 29v.
Abb. 10a. *Geistlicher Rosengarten*, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 14, Bl. 88v.
Abb. 10b. *Geistlicher Rosengarten* (Augsburg: 1515), Bl. 67r.

Kai Bremer

Abb. 1. Georg Scherer, *Rettung der Jesuiter Vnschuld wider die Gifft-spinnen Lucam Osiander* (Ingolstadt, David Sartorius: 1586), Titelseite.
Abb. 2. Georg Scherer, *Der Lutherische BettlerMantel* (Ingolstadt, Wolfgang Eder: 1588).
Abb. 3. Georg Scherer, *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck, Prämonstratenser Kloster: 1595), Titelseite.
Abb. 4. Georg Scherer, *SCALA IACOB. Die HimmelsLayter* (Bruck, Prämonstratenser Kloster: 1595), fol. [ciiii r]: Überschrift am Seitenende.
Abb. 5. Robert Bellarmin – Johannes Scheubelius (Übers.), *Seelen Leyter: Oder Auffsteigung deß Gemüts zu Gott/ durch die Leyter der erschaffenen Creaturen dieser Welt* (Mainz, Balthassar Lipp: 1615).

Claus Zittel

Abb. 1. *Scala Descensionis virtutum occultarum in inferiora*, aus: Harms W. (Hrsg.) *Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 1. (Tübingen 1985), Nr. 3.
Abb. 2. Weibliches Geschlechtsorgan, aus: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica* (Brüssel: 1543) Tafel V. 27.
Abb. 3. Venendruckversuch, aus Harvey W., *De motu cordis et sanguinis in animalibus* (London: 1628).
Abb. 4. Mechanistischer Prozess der visuellen Wahrnehmung, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).
Abb. 5. Physikalische Analogie für das körperliche Gedächtnis, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).
Abb. 6a. Analogie der natürlichen Geometrie des Auges, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).
Abb. 6b. Analogie der natürlichen Geometrie des Auges, aus: René Descartes, *De l'homme* (1664).
Abb. 7. Weinkufen-Analogie, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).
Abb. 8. Tennisball-Analogie für die Lichtbrechung, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).
Abb. 9. Erklärung des Regenbogens, aus: René Descartes, *Les météores* (1637).
Abb. 10. Netzhautbild, aus: René Descartes, *Dioptrik* (1637).
Abb. 11. Erklärung der Kometenbahn, aus: René Descartes, *Le Monde ou Traité de la Lumière* (1664).
Abb. 12. Materieteilchen, aus: René Descartes, *Les météores* (1637).

Matthijs van Otegem

Fig. 1. Anonymus, [Eyes], in: Johannes Kepler, *Dioptrice* (Augsburg: 1611).
Fig. 2. Human brain. Frans van Schooten, René Descartes, *Dioptrique* [Part of: *Discours de la methode*] (Leiden: 1637).
Fig. 3. Human eye. Frans van Schooten, René Descartes, *Dioptrique* [Part of: *Discours de la methode*] (Leiden: 1637).
Fig. 4. Brain with pineal gland. G. van Gutschoven, René Descartes, *Traité de l'Homme* (Paris: 1664).

INDEX NOMINUM

Aa, Pieter van der, 349, 354, 354 n. 12, 359, 366–367
Abraham a Sancta Clara, 129, 510
Aesop, 161, 167, 174, 179
Aethicus, 127
Agricola, Georg (Bauer, Georg), 201, 201 n. 34, 202, 212
Aguesseau, Henri-François de, 179
Alberti, Leon Battista, 187, 187 n. 1, 199 n. 26, 212
Albertus Magnus, 479, 479 nn. 1–3, 480 n. 4, 507
Albinus, 540 n. 13, 553 n. 44
Alciato, Andrea, 161, 173, 183
Alexander the Great, 375, 376, 376 n. 32, 377, 377 n. 35, 381, 386, 395, 397 n. 97
Alsted, Johann Heinrich, 479 n. 2, 507
Amerbach, Basil, 218, 225, 232, 235
Amerbach, Boniface, 218, 225
Amerbach, Bruno, 218, 225, 232, 234, 234 n. 64, 235
Amerbach, Johannes, 464, 464 n. 25, 465 n. 29, 470, 470 n. 38, 473 nn. 44–45, 474, 474 n. 49, 477
Angelus Britannicus *see* Britannicus, Angelus
Apianus, Petrus, 126–127, 139, 148, 153–157, 159
Aquino, Thomas of, 40
Arcadius, Roman Emperor, 245, 245 n. 77
Aristotle, 43, 166, 286, 292, 295, 542 n. 17, 550, 550 n. 28, 590, 604–606, 620
Ascensius, see Bade, Jesse, 91
Augustine, Aurelius, St., 246, 246 n. 79, 247–248, 250, 286 n. 5, 295
Aurelianus, Roman Emperor, 282
Avicenna (Ibn Sina), 480 n. 5

Bade, Josse, 91
Badius, Jodocus *see* Bade, Josse
Balzac, J. Guez de, 603 n. 1
Bämler, Johann, 289, 289 n. 13, 292, 293, 293 n. 19, 296, 308–309, 375, 376 n. 32, 380, 381, 381 n. 44, 395
Barbaro, Daniele, 188, 188 n. 3, 189, 203, 203 nn. 36–37, 39; 206, 206 n. 43, 212
Barlow, Francis, 161, 161 n. 1, 185
Barocius. Franciscus, 127
Bartholinus, Thomas, 616
Bartholomaeus Anglicus, 288
Basilides, 246, 246 n. 81
Basilius the Great, 286 n. 5
Baudouin, Jean, 174 n. 12
Bauer, Georg *see* Agricola, Georg
Bauto, 245, 245 n. 77
Bayle, Pierre, 180
Beck, Leonhard, 399
Behn, Aphra, 161
Bellarmin, Robert S.J., 523, 524, 524 nn. 34–35, 531
Benedetti, Gianbattista, 189, 211
Benserade, Isaac de, 161
Bertholdus, Dominican author, 15th c., 470 n. 38, 472 nn. 41, 43; 474 n. 49, 477
Biondo, Flavio, 51, 52 n. 2, 53, 62, 63, 63 n. 16, 65, 69, 71, 75–76, 87, 91, 93–94, 100, 120–122
Blaeu, Johan, 363, 365 n. 20
Blaeu, Willem Jansz., 609
Boccaccio, Giovanni, 313, 313 nn. 1–2, 314–315, 316 n. 8, 317–318, 319, 319 n. 12, 321 nn. 13–14, 325 n. 16, 326 n. 17, 327 n. 18, 328 nn. 19, 21–22; 329, 329 n. 24, 332
Boedelet, J. *see* Nieupoort
Boethius, 292
Boileau, Nicolas, 260 n. 11, 261, 261 n. 16, 270, 270 n. 35, 272, 272 nn. 38–39, 273, 275, 280, 280 n. 48, 281–282, 284
Boillot, Joseph, 166, 166 n. 6, 185
Boissard, Jean Jacques, 77, 85
Brahe, Tycho, 607
Briconnet de Rozay, 127
Brielis, Adrian, 222
Briggs, W., 620 n. 30, 621
Briot, Isaac, 174 n. 12

Britannicus, Angelus, 53, 66, 87, 89, 91, 94, 100, 120
Brosamer, Hans, 392
Bruno, Giordano, 448 n. 32, 451 n. 52
Bry, Theodor de, 348, 354, 359
Bungus, Petrus, 505, 505 n. 27, 507
Burgkmair, Hans, 399, 400

Camerarius, Joachim, 173 n. 10,
Canisius, Petrus S.J., 251–252, 510, 524, 524 n. 36
Carafa, Gianpietro (= Pope Paul IV), 223–224
Carracciolo, Roberto, 484, 484 n. 15, 507
Caterina of Siena, 482 n. 10, 483–485, 492, 494, 497–498, 500, 502–503, 505, 507
Cellarius, Christian, 115, 119
Celtis, Konrad, 339
Chapelain, J., 617
Charles V, Roman Emperor, 605
Chauveau, Francois, 161
Chevallon, Claude, 219, 236, 239, 241, 243
Cicero, Marcus Tullius, 36, 339, 506 n. 29, 507
Claesz, Cornelis, 349, 350, 350 n. 10, 351, 359, 367
Clement VIII, Pope, 209
Clerselier, Claude, 614, 616, 616 nn. 24–25, 617, 617 nn. 26–27, 618, 620
Cochlaeus, Johannes, 509, 510 n. 5
Colet, John, 227–228, 252
Collinaeus, Simon, 100
Colonna, Francesco, 14, 14 n. 12, 31
Commandino, Federico, 189, 189 n. 7, 191, 191 n. 12, 194, 196–197, 203, 206, 211–212
Cono, Johannes, 225, 235
Cook, James, 362
Corrozet, Gilles, 161, 161 n. 1, 185
Croll, Oswald, 166, 433, 437, 437 n. 4, 439, 441 nn. 14, 18; 442, 445, 445 n. 24, 446, 446 n. 27, 449, 449 nn. 39, 41; 450, 450 n. 45, 451, 451 n. 49, 452, 452 n. 54, 453–454
Crusius, Martin, 262, 262 n. 18
Cuspinianus, 169

Damasus I, Pope, 245
Danti, Ignazio, 188, 188 n. 3, 189, 206, 206 nn. 42–43, 212
Darius, king of Persia, 378, 380, 386
David, king of the jews, 129
Descartes, René, 535, 535 nn. 1–2, 536, 536 n. 4, 537, 537 n. 8, 538, 538 nn. 9–10, 539, 539 n. 11, 540, 541 n. 16, 542–543, 550, 550 n. 29, 551–552, 553 n. 39, 554, 555, 555 n. 48, 556, 556 n. 49, 557, 557 n. 54, 558, 559, 559 n. 61, 560, 562, 562 n. 70, 564, 566, 568, 568 n. 76, 570, 570 nn. 77, 80; 573, 573 n. 82, 575, 575 n. 83, 577, 577 n. 89, 578, 578 nn. 90, 93; 580–581, 581 n. 95, 582, 584, 584 n. 101, 586, 588, 588 n. 106, 589, 592, 592 n. 116, 593, 594, 594 n. 120, 595, 595 n. 122, 596–601, 603, 603 n. 1, 604, 604 n. 3, 605, 609, 609 nn. 13–15, 610, 610 n. 16, 613, 613 nn. 18–19, 614, 614 n. 20, 615, 615 nn. 21–22, 616, 618, 618 n. 29, 620–621
Dempster, Thomas, 59, 76, 83, 85, 113, 122
Dene, Eduard de, 161, 162, 162 n. 3, 167, 185
Desprez, Francois, 162 n. 4
Dinckmut, Konrad, 462, 462 nn. 20–21, 477
Dionysius Cartusianus, 461 n. 15
Dionysius von Halicarnassus, 127, 339
Doricus, Valerius and Aloisius, 63, 63 n. 17, 66, 100–101, 101, n. 31, 104, 104 n. 33, 121
Dorp, Maarten van, 223
Drach, Peter, 461 n. 16
Dryander, Johannes, *see* Eichmann
Dürer, Albrecht, 188–189, 203, 212

Eberhard of Württemberg, 413–415
Eck, Johann von, 46 n. 13
Eckhout, Albert, 362
Eden, Richard, 199, 199 n. 25, 212
Egenolff, Christian, 288, 296, 296 n. 23, 297, 297 n. 24, 299, 299 n. 25, 302–303, 305, 307–308, 391
Eichmann, Johann, 342
Elzevier, Lodewijk and Daniel, 94, 123, 95 n. 29, 616, 616 n. 25
Epiphanius, bishop of Salamis, 248

Episcopius, Eusebius, 220
Episcopius, Nicolaus, 219, 241, 243, 243 n. 72
Erasmus, Desiderius of Rotterdam, 35–36, 37 n. 3, 38, 40 n. 7, 44, 46–47, 217–219, 219 nn. 7–8, 220, 220 n. 11, 222, 223, 223 nn. 21–22, 224, 224 nn. 25, 28, 225, 226, 226 n. 40, 227–228, 230, 230 nn. 50–51, 232, 233, 233 n. 57, 234, 234 n. 64, 235–236, 239, 239 n. 70, 241, 243, 243 n. 72, 244, 244 n. 74, 245, 245 n. 78, 246, 247, 247 n. 84, 248, 253, 253 nn. 93, 96; 254–256
Eskreich, Pierre, 161
Estienne, Henri, 9, 13, 18
Euclid, 199 n. 26, 556, 607

Faber, Tanaquil (Le Fevre, Tannguy), 260–261, 270, 272, 272 n. 37
Fabricius, Georgius, 63, 63 nn. 16, 18; 65, 71, 75, 79, 83, 85, 122
Fabricius, Hieronymus ab Aquapendente, 559, 606, 606 nn. 8–9, 607
Falloppio, Gabriele, 606
Feind, Barthold, 127
Fenestella *see* Fiocchi, Andrea Domenico
Fichet, Guillaume, 12, 30
Ficino, Marsilio, 442, 442 n. 19, 445 n. 23, 446 n. 28, 449, 449 nn. 40, 42; 450, 450 n. 46, 454
Filaster, bishop of Broscia, 248
Fiocchi, Andrea Domenico, 91, 94
Fischart, Johann, 500, 500 n. 25, 507
Fludd, Robert, 433, 435, 435 n. 2, 442, 445, 447, 447 n. 29, 451–452, 454, 540 n. 13, 544, 559 n. 60
Fontaine, Jean de la, 161, 175, 176, 176 n. 14, 178, 185
Francesca, Piero della, 187, 187 n. 1, 189, 194, 200, 203, 213
Francini, Girolamo, 104, 104 n. 34, 106, 121
Francis of Assisi, St., 483, 500
Franck, Sebastian, 127, 133–136
Freigius, Thomas, 51, 51 n. 1
Freitag, Arnold, 162 n. 4
Fries, Augustin, 382
Frisius, Gemma, 127, 139, 153
Froben, Hieronymus, 218, 219, 219 n. 7, 220, 223–228, 230, 232, 236 n. 68, 239, 241, 243, 243 n. 72, 253, 256
Froben, Joannes, 53, 58, 65–66, 120, 226
Froben, Johann, 217, 219, 232
Frölich, Jakob, 384, 384 n. 56
Fulvio, Andrea, 63, 63 n. 17, 66 n. 21, 69, 77, 100, 102–103, 104 n. 34, 106

Galenus, 286 n. 5, 46, 552 n. 38, 560, 595, 605, 605 n. 5, 606–607
Galileo Galilei, 542 n. 18, 600
Gassendi, Pierre, 541 n. 16, 586, 596, 596 n. 123
Geber, 440
Gesner, Konrad, 43 n. 9
Gheeraerts, Marcus, the elder, 161, 162, 162 n. 5, 163, 167, 185
Ghim, Walther, 143
Giraldi, Lilio Gregorio, 65, 120
Golding, Arthur, 161
Graf, Urs, 393, 395
Gretser, Jacob, 510
Grimani, Domenico, 223–224, 225, 225 n. 29, 226
Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von, 401, 405
Groote, Geert, 456 n. 6
Grüninger, Bartholomaeus, 386, 387 n. 67, 393, 393 n. 90
Gruter, Jan, 43, 43 n. 11
Gruytrode, Jacobus de, 461, 462 nn. 19–21, 464 n. 25, 465 nn. 26–29, 468 nn. 33–35, 477
Guidobaldo del Monte, 189, 191, 191 nn. 10, 12, 194, 196, 197, 197 n. 17, 209, 211, 213
Gülfferich, Hermann, 389, 389 nn. 74–76, 391, 391 nn. 78–80, 392 nn. 85–86, 408
Gutschoven, G. van, 617–618
Gymnicus, Joannes, 77, 122

Han, Weigand (Weigand Han's heirs), 389, 389 nn. 74–75, 392, 392 nn. 81, 86; 408
Hartlieb, Johann, 375
Harvey, William, 537, 548, 550, 552, 552 nn. 35, 37; 553, 553 nn. 40–44, 554, 554 nn. 45–46, 559, 559 n. 60, 560, 562, 588
Heinlen, Michael, 28, 28 n. 24, 32

Heliodor, 397
Helmont, Johann Baptist van, 447, 447 n. 30, 452
Henry VIII, King of England, 223
Hermes Trismegistos, 13, 439, 439 n. 9, 441
Hermogenes, 272, 272 n. 37
Hessus, Heliodorus, 336
Hevelius, Johannes, 541 n. 15, 542 n. 17
Heynlin, Johannes of Stein (Johannes de Lapide). Lapide, Johannes de *see* Heynlin
Hilary of Poitiers, 244, 252
Hildebrand, Friederich, 69
Hirtzhorn, Eucherius, 230
Hobbes, Thomas, 538 n. 10, 541 n. 16, 550 n. 30, 557, 586
Hochfelder, Kaspar, 382
Hollar, Wenceslas, 161
Holtzmann, Willemn *see* Xylander, Wilhelm
Holzhausen, Hamman of, 296
Homer, 151, 166
Hondius, Jodocus, 148–149, 153
Hrabanus Maurus, 288
Hugo of Saint Victor, 12
Hummelberg, Michael, 230, 230 n. 51
Hupfuff, Matthias, 393 n. 90, 395, 395 n. 95
Hutten, Ulrich von, 296
Huygens, Christiaan, 609, 609 nn. 13–14, 610, 610 n. 16, 617
Huygens, Constantijn, 609

Ilacomilus, Martinus *see* Waldseemüller, Martin
Irenaeus, St., 253
Isidor of Sevilla, 286, 286 n. 5, 295, 494

Jacob l'Hermit, 354
Jansz, B., 349, 351
Jerome, St., 218, 219, 219 nn. 7–8, 220, 221, 221 n. 14, 222–223, 224, 244 n. 74, 225–226, 226 n. 38, 227–228, 230, 232–236, 239, 241, 243–245, 246, 246 n. 81, 247–252, 253, 253 nn. 95–96, 254–256, 292
Johann Maurits of Nassau Siegen, 362, 362 n. 13
Johann Wilhelm, Duke of Cleve, 143
Johannes of Paderborn, 465 n. 27, 477
Joseph, 129
Jovinian, 243–245, 246, 246 n. 79, 247–250
Jungius, Johann Friederich, 543
Junius, Hadrianus, 527, 527 n. 42

Kepler, Johannes, 544 n. 24, 567, 596, 607, 607 nn. 10–12, 609–610, 621
Kesler, Nicolaus, 245
Kircher, Athanasius, 540 n. 13
Kistler, Bartholomaeus, 386, 386 n. 63, 393 n. 90
Knoblauch, Johann, 386 n. 65, 395
Kolbe, Andreas, 348
Kunne, Albrecht, 461 n. 16

La Forge, Louis de, 617–618
La Motte, Antoine Houdar de, 176
Laetus, Pomponius, 53 n. 6, 94 n. 28, 76, 91, 94, 121
Leto, Pomponio *see* Laetus, Pomponius
Lanci, Baldassare, 206, 206 n. 43, 213
Lang, Josef, 40 n. 7
Langbaine, Gerard, 264
Lauber, Diebold, 382
Laufer, Roger, 9 n. 1, 12 nn. 5, 7; 13 nn. 9–10, 28, 8 n. 23, 29, 31–32
Le Bouc, Jean, 53, 59, 76, 122
Lefèvre d'Etaples, Jacques, 9–10, 18
Lelli, Teodoro de, 221, 221 nn. 15, 17; 244, 246, 254
Leo X, Pope, 223–224, 225, 225 n. 29, 226 n. 40, 230, 233
Lery, Jean de, 350, 359
Leutner, Jeremias, 516, 516 n. 22,
Liechtenstern, Joseph Marx von, 127
Longin (Ps.-Longin), 257, 257 n. 1, 260, 261, 261 nn. 14–15, 262, 262 n. 19, 264, 266–267, 270, 272 nn. 37–39, 273–274, 280, 280 n. 47, 281, 281 nn. 49–50, 282, 282 nn. 52–53, 55; 284
Loth, 129
Louis XIV, king of France, 178, 363
Loyola, Ignatius of, S.J., 524 n. 37, 526 n. 38
Lull, Raimund, 437
Luther, Martin, 21, 24, 38, 511, 516–517, 519, 519 n. 24, 520–521, 529

Maartens, Dirk, 227
Magdalena Sibylle of Hessen, 413, 430
Maier, Michael, 544
Maire, Jean, 609 n. 13, 621

Manger, Michael, 382
Manuzio, Aldo, 14, 14 n. 12, 18, 29–30
Manuzio, Paolo, 63, 63 n. 19, 77, 83, 121–122, 249, 270
Manutinus, Aldus *see* Manuzio, Aldo
Manutius, Paulus *see* Manuzio, Paolo
Marsilius of Padua, 503, 503 n. 26
Martin, Henri-Jean, 29
Maximilian I, Roman Emperor, 218, 230, 398, 398 n. 99, 399
Mazochius, J., 94, 120
Meersche, Pieter van der, 69, 122
Megenberg, Conrad of, 285–310
Mela, Pomponius, 127, 339
Melanchthon, Philip, 38, 38 n. 4, 46, 46 n. 13, 296
Mendoza, Juan G. de, 350
Mentelin, Johannes, 221–222
Mercator, Gerhard, 127, 143–149, 158
Merian, Maria Sibylla, 540 n. 13
Mersenne, Marine, 541 n. 16, 555 n. 48, 556 n. 50, 560, 577, 584 n. 101, 588 n. 103, 589 n. 108, 596, 603 n. 1, 613 n. 19, 615 n. 22
Merula, Paullus, 69, 127
Micyllus, Jacobus, 296
Montaigne, Michel de, 39
Monte, Guidobaldo del *see* Guidobaldo del Monte
Morgagni, Giovanni Battista, 606 n. 9
Morienes, 437, 439, 440
Moser, Ludwig, 464 n. 25, 465–466, 468, 468 n. 36, 477
Moses, 129
Müller, Christian, 372 n. 18, 374 n. 25, 381 n. 47, 382, 383 n. 55, 384 n. 61, 387, 387 nn. 68, 70, 74; 398 n. 99, 407 n. 121, 408
Müller, David, 405
Münster, Sebastian, 125–128, 136–143, 146, 158
Mylius, 544

Nadal, Jerome, 202, 202 nn. 33, 35; 212–213
Nectanebus, King of Egypt, 376
Nieupoort, Willem Hendrik, 59, 59 n. 13, 122
Octavianus, 382, 386, 402
Ogilby, John, 161, 162 n. 4
Olearius, Adam, 157
Opitz, Martin, 401, 401 n. 111, 403, 405
Oporinus, Joannes, 63, 63 n. 18, 65, 71, 79, 120–121
Osiander, Lucas, 511, 511 n. 12, 519, 526–527, 529, 531
Otmar, Hans, 382, 482, 488

Pagani, Pietro, 270
Palladio, Andrea, 203, 203 n. 39, 206 n. 40, 212
Panvinio, Onofrio, 75, 77, 83
Patroni, Pietro, 314
Pélerin, Jean, 187–188, 188 n. 3, 213
Perna, Petrus, 53, 58
Perrault, Charles, 180
Petri, Adam, 395, 397 n. 96
Phaedrus, 161
Philip of Hessen, Court of Hessia, 335
Philippus, King of Macedonia, 376
Piccolomini, Enea Silvio (Pius II), 127
Pietra, Gabriele dalla, 261, 264, 264 n. 22, 270
Pius IV, Pope, 249
Pizzimenti, Domenico, 270
Plantin, Christopher, 21
Planudes, 179
Plato, 446 nn. 26–27
Plempius, V., 603, 603 n. 1
Pliny the Elder, 166, 286 n. 5, 295
Plutarch, 169
Pollot, A., 617 n. 27
Poolsum, Jurriaen van, 349, 351
Portus, Franciscus, 261 n. 16, 264, 270
Possevino, Antonio, 510
Post, Frans, 362
Power, Henry, 537
Ptolemy, 127, 132, 139–142, 146, 151, 158, 607
Pynson, Richard, 462 n. 19, 477

Quentell, Heinrich, 461 n. 16, 465, 465 n. 26, 477
Quintilianus, Quintus Fabius, 339, 506 n. 28, 507

Rab, Georg, 392
Rabe, Laurenz (Corvinus), 127, 143
Radolt, Erhard, 59
Raimond of Capua, 482–483, 502, 507
Rechburger, Jacob, 232, 232 n. 53
Regius, Henricus, 616–617
Renata of Lotharingen, 426
Renner, Paul, 28, 28 n. 20, 31

Reuchlin, Johannes, 225, 235
Rhenanus, Beatus, 225
Riario, Raffaele, 223–224, 225, 225 n. 29
Riessinger, Sextus, 221, 221 n. 14
Ringmann, Matthias, 148, 150–153, 159
Rodler, Hieronymus, 382
Rudolf IV, Duke of Austria, 285, 287
Rudolf II, Roman Emperor, 184, 437, 511, 516, 607
Rüsch, Nikolaus, 465
Rynmann, Johann, 482

Sabellico, Marcantonio, 169
Sadeler, Aegidius, 161–163, 166–173, 174, 174 nn. 11–12, 175–177, 179–180, 183–185, 437
Saenger, Paul, 21 n. 14, 28, 28 n. 24, 32
Sallengre, Albert Henri, 83
Salomo, king of Israel, 142, 167
Salomon, Bernhard, 67, 161
Sartorius, David, 522
Saul, 129
Sauzet, Henri du, 83, 83 n. 24, 123
Schäufelein, Hans Leonhard, 399, 482, 490, 490 n. 20, 494, 497, 500, 502, 505, 507
Schedel, Hartmann, 127–132, 138–139, 142–143, 159
Scherer, Georg, 510, 510 n. 8, 511 nn. 11, 14; 514 n. 17, 516, 516 nn. 20, 22; 517 n. 23, 519, 519 n. 24, 520, 521 nn. 26, 28; 521–522, 523 n. 33, 524, 524 n. 36, 526, 527, 527 n. 40, 528–531
Schoeffer, Peter, 14, 221, 222, 222 n. 18, 255
Schönsperger, Hans, 289, 293, 296, 305, 382
Schooten, Frans de, the younger, 609–610
Scriverius, Petrus, 94, 95 n. 29
Sennert, Daniel, 596
Serlio, Sebastiano, 188, 199 n. 26, 203, 213
Seuse, Heinrich, 492 n. 22
Sigonio, Carlo, 83
Sinsted, Jacob, 146
Siricius, Pope, 250, 250 n. 89
Sixtus IV, Pope, 502–503
Smyters, Anthoni, 162 n. 4
Solenander, Reinhard, 146
Sorg, Anton, 289, 296, 296 n. 22, 309, 381
Spillmann, Johannes Loy, 470
Staden, Hans, 334, 335, 335 n. 3, 336–338, 340, 342, 348, 348 n. 7, 349–351, 354, 363, 365–367
Steiner, Heinrich, 387, 387 n. 69, 391
Steno, Niels, 616, 616 n. 23
Stephanus of Calcar, Johannes, 606 n. 7
Suchten, Alexander von, 439, 440 n. 11, 449, 449 n. 37
Sueton, 169

Thevet, André, 127
Thiboust, Claude-Charles, 179
Thomas of Aquino *see* Aquino, Thomas of
Thomas Cantimpratensis, 286, 286 n. 4, 295, 307, 309
Thomas of Celano, 500, 500 n. 24, 507
Thomasius, Christian, 273, 273 n. 41
Thysius, Antonius, 79, 83–84, 120
Trichet du Fresne, Raphaël, 162
Tschichold, Jan, 12 n. 7, 28, 28 n. 21, 29 n. 27, 32
Turrisanus, Bernardus, 77

Urban VI, Pope, 503

Valentinian II, Roman Emperor, 245
Valerius Maximus, 43, 169
Vasari, Giorgio, 194, 194 n. 13, 198–199, 213
Verdizotti, Giovan Mario, 161
Vesalius, Andreas, 10, 10 n. 3, 21, 27, 31, 540 n. 13, 542 n. 19, 544 n. 24, 552 n. 38, 553 n. 43, 559, 589 n. 108, 604, 605, 605 n. 5, 606, 606 nn. 6–7, 607, 613 n. 19, 621
Vespucci, Amerigo, 151, 153
Vignola, Giacomo, 188, 188 n. 3, 198 n. 19, 199 n. 26, 206, 212–213
Vinci, Leonardo da, 187, 206 n. 43, 213
Vincent of Beauvais, 479, 479 n. 2, 480 n. 5, 484, 484 n. 16, 508
Vittori, Mariano, 249, 249 nn. 86, 88; 250, 250 n. 89, 255
Vondel, Joost van den, 161, 162 nn. 3–4, 185
Vossius, Gerardus Johannes, 270, 270 n. 36
Vredeman de Vries, Hans, 197, 198 n. 19, 213

Wagner, Hans, 420, 420 n. 12, 431
Waldseemüller, Martin (Ilacomilus), 139, 148, 150–153, 156–157
Waraus, Elisabeth, 483, 485, 492
Warham, William, 223, 225, 225 n. 29, 227–228, 233, 239, 241, 252
Watt, Joachim von, 339
Westphalia, Johannes de *see* Johannes of Paderborn
Wickram, Georg, 383
Widmann, Georg Rudolf, 397
Wilhelm IV, Duke of Cleve, 143
Wilhelm Ludwig of Württemberg, 413, 415
Wilhelm V, Duke of Bavaria, 516
Wilson, Thomas, 551 n. 31
Wimpfeling, Jakob, 222, 233
Witz, Konrad, 485
Wolfius, Th., 94, 121
Wonecker, Hans Roman, 544 n. 23

Xylander, Wilhelm, 262, 262 n. 18

Zainer, Guenter, 397
Zenobia, Queen of Palmyra, 280–281
Zerbolt, Gerhard of Zutphen, 456 n. 6
Zesen, Philipp von, 401, 405
Ziely, Wilhelm, 395, 397 n. 96,
Zimmermann, Hans, 387, 387 n. 71

INTERSECTIONS

1. ENENKEL, K., J.L. DE JONG and J. DE LANDTSHEER (eds.). *Recreating Ancient History*. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period. 2001. ISBN 90 04 12051 3
2. HOUDT, T. VAN, J.L. DE JONG, Z. KWAK, M. SPIES and M. VAN VAECK (eds.). *On the Edge of Truth and Honesty*. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period. 2002. ISBN 90 04 12572 8
3. GELDERBLOM, A.-J., J.L. DE JONG and M. VAN VAECK (eds.). *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*. 2004. ISBN 90 04 12288 5
4. ENENKEL, K.A.E. and W. NEUBER (eds.). *Cognition and the Book*. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period. 2005. ISBN 90 04 12450 0